



## 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악학박사학위논문

# 확장된 기악음향소재에 의한 작곡기법 연구

-이승은의 박사학위 작품을 중심으로-

2019년 7월

서울대학교 대학원

음악과 작곡전공

이 승 은



# 확장된 기악음향소재에 의한 작곡기법 연구

-이승은의 박사학위 작품을 중심으로-

지도교수 서 정 은

이 논문을 음악학 박사 학위논문으로 제출함  
2019년 7월

서울대학교 대학원  
음악학 작곡전공  
이 승 은

이승은의 박사 학위논문을 인준함  
2019년 7월

위 원 장	최 우 정	(인)
부위원장	이 신 우	(인)
위 원	서 정 은	(인)
위 원	정 태 봉	(인)
위 원	이 복 남	(인)

국문초록

# 확장된 기악음향소재에 의한 작곡기법 연구

-이승은의 박사학위 작품을 중심으로-

본고는 이승은(이하 필자라 한다)의 박사학위 작품에 사용된 확장된 기악음향소재에 관한 연구이다. 이를 위하여 필자가 사용하는 기악음향소재의 형성과 활용에 관해 고찰하고, 이를 바탕으로 박사과정 중 작곡한 실내악 작품들을 분석함으로써 작곡원리와 그 음악적 구현을 살펴보는 것에 목적을 둔다.

필자의 작품을 구성하는 중요한 음악적 아이디어는 ‘확장된 기악음향소재’이다. 이러한 작곡경향은 전통적인 음재료 영역의 확장에 그 근간을 두고 있다. 이 음향소재는 소재나 기법에 있어 악음(樂音)과 소음(騒音)을 모두 아우르며, 소리재료의 생산방식에 있어 악기의 보편적인 연주행위에서 나오는 모든 소리들로 구성된다. 즉, 필자는 악기의 일반적인 연주법에서 발생하는 악음으로부터 출발하여, 음색·음고·음량 등의 매개변수에 변화를 일으키는 연주기법을 다양하게 사용함으로써 얻어지는 소음까지 적극 활용하는 것이다. 이는 20세기 음악작품의 구성에서 중요한 요소로 대두되어 왔으며 아울러 필자의 작

품에서 핵심적 자리를 차지하는 '음색'을 가장 중심적 매개변수로 취급하고자 함이다. 이를 토대로 형성된 새로운 음향의 활용방법은 음색조합을 통한 음향형성, 음고차이를 이용한 음향형성, 지속음향의 형성, 음향면의 형성 그리고 음향의 수평·수직적 대비 등 다섯 가지로 분류되는데, 이 방법들은 다양한 층위의 음향을 효과적으로 구성하기 위한 것으로, 전통적인 기법과 비전통적인 기법을 총망라 한다.

이러한 방식으로 구성된 기악음향소재는 물리적, 자연적 현상을 음악적 요소로 변환하는 필자의 작품에 있어 음향의 대비 뿐 아니라 작곡방법적으로도 영향을 끼친다. 작품의 표제들이 주는 인상들을 이미지의 묘사를 전개방식으로 한 《그림자》(2009), 《상(像)I》(2010), 《상(像)II》(2012), 움직임의 묘사를 전개방식으로 한 《류(流)》(2011)와 《나래》(2012)로 분류하였다. 그리고 《그림자》에서 실체와 그림자, 《상(像)I》, 《상(像)II》에서 물체와 상, 《류(流)》, 《나래》에서 정과 동 등 서로 대비되는 개념들의 역동성에 초점을 맞추고자, 기악음향소재의 음색적 '상호작용'을 각 작품 속에 펼쳐놓음으로써 음향의 차이를 만들었다. 각 작품들은 핵심적으로 사용되는 음조직, 다이내믹, 템포 등의 요소를 중심으로 섹션이 나뉘는데, 이에 따라 적용된 음향어휘의 유형이 다르므로 청취에 있어서 음색의 차이와 음향적 특성이 명확하게 구분된다.

필자의 변용방식은 음색·음고·리듬 등 다양한 매개변수의 조정에 기악음향소재를 운용하는 것이다. 이는 작품별 편성에 따라 특징적인 음향그룹을 형성한다. 그리고 개별적인 음향군이 한 성부 또는 여러 성부 안에서 시차를 두고 등장시키는 모방의 방식을 사용하는데, 이러한 방법으로 다양한 색채감을 부여함과 동시에 표현의 효과를 높이

려 하였다. 하나의 작품 내에서 여러 매개변수를 통한 복합적 변용은 확장된 기악음향소재와 더불어 다채롭고 흥미로운 총체적 음향결과물을 형성하는 데 매우 유용한 방법이라고 필자는 보고 있다.

기악음향소재에 의한 작곡기법을 다루는 본 연구가 필자 스스로에게 소리재료의 다양성 및 토대를 마련했을 뿐 아니라, 앞으로 진행될 작곡의 행보에도 큰 보탬이 될 것이라 생각한다.

주요어: 확장된 기악음향소재, 음색, 음향재료(악음, 소음), 변용, 이승은

학번 : 2009-30483

# 목 차

국문초록

악보목차

표 목차

I. 서론 .....	1
1. 연구의 목적 .....	1
2. 연구의 내용과 방법 .....	4
II. 새로운 음향의 탐색 .....	7
1. 새로운 음색의 취급: 음색선율 .....	8
2. 본격적인 음향의 탐구: 1950년대 이후 새로운 음향의 시도 .....	10
III. 이승은의 작품에 영향을 준 작곡가들 .....	19
1. 작곡가들 .....	21
1.1. 헬무트 락헨만(Helmut Lachenmann) .....	21
1.2. 살바토레 샤리노(Salvatore Sciarrino) .....	26
1.3. 귄터 슈타인케(Günter Steinke) .....	32
2. 세 명의 작곡가들로부터 받은 영향 .....	35

#### IV. 이승은의 작품에 사용되는 기악음향소재의 형성과 활용

.....	39
1. 음색조합을 통한 음향형성 .....	43
2. 음고차이를 이용한 음향형성 .....	75
3. 지속음향의 형성 .....	81
4. 음향면의 형성 .....	87
5. 음향의 수평·수직적 대비 .....	108

#### V. 이승은의 작품에 나타난 기악음향소재에 의한 작곡기법

.....	119
1. 이미지에 대한 음악적 구현 .....	119
1.1. 두 대의 첼로를 위한 《그림자》(2009)의 개요 및 분석.....	121
1.1.1. 다이내믹의 대칭에 따른 형식구성 .....	121
1.1.2. 기악음향소재의 운용과 세부분석 .....	125
1.2. 4인의 연주자를 위한 《상(像)I》(2010)의 개요 및 분석.....	130
1.2.1. 연주기법의 조합에 따른 형식구성 .....	130
1.2.2. 기악음향소재의 운용과 세부분석 .....	135
1.3. 현악 3중주를 위한 《상(像)II》(2012)의 개요 및 분석.....	148
1.3.1. 음조직의 변화에 따른 형식구성 .....	148
1.3.2. 기악음향소재의 운용과 세부분석 .....	153

2. 움직임(정[靜], 동[動])에 대한 음악적 구현 .....	163
2.1. 6인의 연주자를 위한 《류(流)》(2011)의 개요 및 분석·····	164
2.1.1. ‘순환’의 음악적 표현에 의한 형식구성 .....	165
2.1.2. 기악음향소재의 운용과 세부분석 .....	170
2.2. 플루트, 바이올린, 첼로를 위한 《나래》(2012)의 개요 및 분석 .....	183
2.1.1. ‘비상(飛上)’의 음악적 표현에 의한 형식구성 ····	183
2.2.2. 기악음향소재의 운용과 세부분석 .....	187
 VI. 결론 .....	 192

참고문헌

Abstract

부록: 작품별 변용에 대한 개괄적 분석

## 악 보 목 차

[악보 1] 이승은 《나래》, mm.21-22	43
[악보 2] 이승은 《상(像)I》, mm.41-43	46
[악보 3] 이승은 《류(流)》, mm.106-107	47
[악보 4] 이승은 《그림자》, m.22	51
[악보 5] 락헨만 《움직임》, mm.80-82	54
[악보 6] 락헨만 《프레시온》, p.7, 첫째 단	55
[악보 7] 이승은 《그림자》, mm.54-55	56
[악보 8] 이승은 《그림자》, mm.66-67	58
[악보 9] 이승은 《상(像)II》, m.121	59
[악보 10] 락헨만 《프레시온》, p.8, 넷째 단	60
[악보 11] 이승은 《그림자》, m.32	61
[악보 12] 이승은 《나래》, mm.3-4	62
[악보 13] 이승은 《나래》, mm.7-8	64
[악보 14] 이승은 《류(流)》, mm.67-69	65
[악보 15] 이승은 《상(像)II》, mm.17-18	67
[악보 16] 슈타인케 《불꽃처럼》, A1	69
[악보 17] 이승은 《상(像)I》, mm.104-105	71
[악보 18] 이승은 《상(像)II》, mm.80-81	72
[악보 19] 이승은 《상(像)II》, m.1	73
[악보 20] 이승은 《나래》, m.23	75
[악보 21] 이승은 《류(流)》, mm.119-120	77
[악보 22] 이승은 《나래》, mm.52-53	78



[악보 23] 이승은 《나래》, m.50 .....	79
[악보 24] 락헨만 《움직임》, mm.27-30 .....	82
[악보 25] 락헨만 《움직임》, mm.72-75 .....	82
[악보 26] 락헨만 《움직임》, mm.105-108 .....	83
[악보 27] 락헨만 《움직임》, mm.113-116 .....	83
[악보 28] 이승은 《나래》, mm.56-70 .....	85
[악보 29] 락헨만 《움직임》, mm.283-286 .....	88
[악보 30] 락헨만 《움직임》, mm.210-214 .....	90
[악보 31] 슈타인케 《불꽃처럼》, F1.....	92
[악보 32] 이승은 《상(像)I》, mm.27-29 .....	93
[악보 33] 이승은 《나래》, mm.57-58 .....	96
[악보 34] 이승은 《나래》, m.75 .....	97
[악보 35] 이승은 《상(像)II》, mm.78-79 .....	98
[악보 36] 이승은 《나래》, mm.66-68 .....	99
[악보 37] 락헨만 《프레스온》, p.8, 첫째 단 .....	100
[악보 38] 슈타인케 《불꽃처럼》, F3 .....	102
[악보 39] 슈타인케 《불꽃처럼》, J3 .....	103
[악보 40] 샤리노 《뒤집어진 공간》, mm.25-27 .....	105
[악보 41] 이승은 《상(像)I》, m.50 .....	106
[악보 42] 이승은 《그림자》, mm.3-5 .....	107
[악보 43] 노노 《디오티마에게 부치는 평온》, 단락 31 .....	108
[악보 44] 샤리노 《뒤집어진 공간》, mm.6-10 .....	109
[악보 45] 샤리노 《지평선의 벽》, mm.1-2 .....	110
[악보 46] 샤리노 《지평선의 벽》, mm.29-30 .....	111
[악보 47] 이승은 《상(像)II》, mm.65-68 .....	111

[악보 48] 이승은 《상(像)II》, mm.26-28 .....	112
[악보 49] 이승은 《상(像)II》, mm.123-126 .....	113
[악보 50] 락헨만 《움직임》, mm.250-254 .....	115
[악보 51] 이승은 《상(像)I》, mm.117-120 .....	116
[악보 52] 이승은 《그림자》, mm.73-74 .....	117
[악보 53] 이승은 《그림자》, 음향소재와 다이내믹의 변화에 따른 섹션구분 .....	124
[악보 54] 이승은 《그림자》, mm.45-46 .....	125
[악보 55] 이승은 《그림자》, mm.111-112 .....	127
[악보 56] 이승은 《그림자》, mm.102-103 .....	128
[악보 57] 이승은 《그림자》, mm.8-11 .....	129
[악보 58] 이승은 《상(像)I》, 이미지 묘사와 음향소재의 사용에 따른 섹션구분 .....	132
[악보 59] 이승은 《상(像)I》, mm.1-3 .....	135
[악보 60] 이승은 《상(像)I》, mm.19-21 .....	136
[악보 61] 이승은 《상(像)I》, mm.94-96 .....	138
[악보 62] 이승은 《상(像)I》, mm.29-31 .....	139
[악보 63] 이승은 《상(像)I》, mm.8-10 .....	141
[악보 64] 이승은 《상(像)I》, mm.100-102 .....	142
[악보 65] 이승은 《상(像)I》, mm.46-47 .....	143
[악보 66] 이승은 《상(像)I》, mm.34-35 .....	145
[악보 67] 이승은 《상(像)I》, mm.39-40 .....	146
[악보 68] 이승은 《상(像)II》, 음향소재와 음조직의 변화에 따른 섹션구분 .....	152
[악보 69] 이승은 《상(像)II》, mm.88-90 .....	153

[악보 70] 이승은 《상(像)II》, m.48 .....	154
[악보 71] 이승은 《상(像)II》, mm.104-107 .....	155
[악보 72] 이승은 《상(像)II》, mm.37-39 .....	157
[악보 73] 이승은 《상(像)II》, mm.45-46 .....	158
[악보 74] 이승은 《상(像)II》, mm.1-8 .....	160
[악보 75] 이승은 《상(像)II》, mm.9-10 .....	161
[악보 76] 이승은 《류(流)》, 음향소재와 템포의 변화에 따른 섹션구분 .....	167
[악보 77] 이승은 《류(流)》, mm.38-39 .....	170
[악보 78] 이승은 《류(流)》, mm.67-69 .....	171
[악보 79] 이승은 《류(流)》, mm.118-120 .....	173
[악보 80] 이승은 《류(流)》, mm.32-33 .....	175
[악보 81] 이승은 《류(流)》, mm.16-17 .....	177
[악보 82] 이승은 《류(流)》, mm.61-62 .....	179
[악보 83] 이승은 《류(流)》, mm.74-77 .....	181
[악보 84] 이승은 《나래》, 음향소재의 대비와 반복에 따른 섹션구분 .....	186
[악보 85] 이승은 《나래》, mm.33-34 .....	188
[악보 86] 이승은 《나래》, mm.12-14 .....	189
[악보 87] 이승은 《나래》, mm.38-39 .....	190
[악보 88] 이승은 《나래》, mm.71-74 .....	191
이승은 《나래》, 음색의 변용에 대한 개괄적 분석, mm.1-88 .....	208
이승은 《상(像)II》, 음고의 변용에 대한 개괄적 분석, mm.1-131 .....	209
이승은 《나래》, 리듬의 변용에 따른 개괄적인 분석, mm.1-88 .....	210
이승은 《그림자》, 모방의 변용에 대한 개괄적 분석, mm.1-146 .....	211
이승은 《류(流)》, 조직의 변용에 따른 개괄적인 분석, mm.1-125 .....	212

## 표 목 차

[표 1] 확장된 기악음향소재의 형성 .....	40
[표 2] 현악기의 발음위치에 따른 음색의 차이 .....	49
[표 3] 현에서의 발음위치 그래픽 .....	50
[표 4] 현악기의 악음 운지 .....	52
[표 5] 필자가 사용하는 하모닉스 배합 .....	72
[표 6] 《상(像)II》에 사용된 네 개의 주요음 .....	73
[표 7] 표제의 내러티브 전개 양상에 따른 작품 구성 .....	119
[표 8] 이승은 《그림자》의 음향소재와 다이내믹의 변화에 따른 형식구분 .....	123
[표 9] 이승은 《상(像)I》의 음향소재와 소요시간의 변용에 따른 형식구분 .....	131
[표 10] 《상(像)II》에 사용된 음렬 .....	149
[표 11] 이승은 《상(像)II》의 음향소재와 음조직의 변화에 따른 형식구분 .....	151
[표 12] 이승은 《류(流)》의 음향소재와 정, 동의 대비에 따른 형식구분 .....	166
[표 13] 이승은 《나래》의 음향소재와 소음에서 악음으로의 반복 진행에 따른 형식 구분 .....	185

# I. 서론

## 1. 연구의 목적

‘새로운 소리를 향한 탐구’는 음악사 이래로 작곡가들의 중심과제 중 하나였고 현재까지도 여러 작곡가들에 의해서 꾸준히 진행되고 있다. 음악에서의 새로운 음향은 어떻게 만들어질 수 있을까? 새로운 음향은 사용하는 악기나 음역의 차이 뿐 아니라, 그 음향이 포함하는 새로운 음색에서 비롯된다고 볼 수 있다.

음색은 시대를 막론하고 여러 작곡가들의 관심사에서 빠지지 않고 음악 구성의 주요 요소로 간주되어 왔으나, 음고·음가·음량처럼 계량화된 단계화가 어렵기 때문에 체계적으로 다루기에는 한계가 있기에 19세기까지 부수적인 요소로 취급되는 경향이 있었다. 그러나 19세기 말 음색에 대한 음향물리학적 연구<sup>1)</sup>가 시작되면서, 20세기에 들어와 음향 자체에 초점을 맞추는 작곡방식이 하나의 경향으로 대두되었고, 이에 따라 음색은 음악에서 더 이상 주변적인 요소가 아닌 작곡재료의 확장 가능성을 담은 본질적 요소로 부상하게 되었다.

음향을 중시하는 작곡가들은 재료의 확장을 위해 전통적인 악기

---

1) 연구의 시작은 헤르만 폰 헬름홀츠(Hermann von Helmholtz, 1821~1894)로, 그는 악기로 얻어낼 수 있는 소리는 강세(Stärke), 음높이(Tonhöhe) 그리고 한 음을 바이올린, 플루트 또는 클라리넷으로 연주할 때 차별화되는 악기의 음색(Klangfarbe)으로 구분된다고 주장하였다. Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Braunschweig: Friedrich Vieweg & Sohn, 1913), 19-20 (신인선, “음색, 음악적 매개변수로의 자리매김 과정에 대한 연구”, 『음악이론포럼』 23 (2016), 48에서 재인용)

밖에서<sup>2)</sup> 그 재료를 찾기도 하지만, 악기를 다루되 여태까지 시도되지 않았던 비전통적인 방식을 사용하여 경험해 보지 못했던 음향을 만들기도 한다. 또한 만들어진 음향들을 조합이나 배열을 통하여 보다 다양한 구성방식으로 나타내기도 한다. 본 연구에서는 이처럼 확장된 방식으로 만들어지는 음향재료와 그 재료를 활용하는 방법에 대해 이승은(이하 필자라 한다)의 작품을 중심으로 고찰하려 한다.

필자는 학·석사 시절, 서양음악에서 전통적으로 사용해왔던 악음<sup>3)</sup>을 토대로 작곡을 해 왔었다. 그러나 독일 유학시절 첫 학기에 그동안 꾸준히 사용하였던 전통적인 음재료에 더 이상 매력을 느끼지 못하고 슬럼프를 겪고 있을 때, 우연히 접하게 된 이탈리아 작곡가 살바토레 샤리노(Salvatore Sciarrino, 1947~ )의 실내악 작품은 새로운 해결의 실마리를 제공해주었다. 그의 음악을 통해 음향에서 ‘음색’이라는 요소가 제공하는 변수와 그 효과를 경험하게 된 것이다. 이는 필자가 그동안 의존해 왔던 음고에 집중한 음악에서는 세밀하게 다루지 않았던 부분이었다. 이전의 작곡과정에서 음색의 변화에 동원된 방법은 각각의 음들이 이루는 수직적 울림의 화음 내지는 음역의 변화, 악기의 편성에만 한정되어 있었다. 샤리노의 음악에서는 조합에 의해 합성된 이러한 음색의 범위를 넘어, 악기의 다양한 연주법으로 악음 뿐 아니라 소음<sup>4)</sup>이 만들어내는 독특한 음향현상을 경험할 수 있었다. 이후 샤리노의 음악 뿐 아니라 독일 작곡가 헬무트 락헨만

2) 전통적인 악기 이외(가령, 테레민, 웅드 마르트노와 같은 전자악기, 테입 음악, 라이브 일렉트로닉스 음악 등)의 발음체를 뜻한다.

3) 악음(musical tone, Tonklang[Ger.])은 기음으로부터 구성하고 있는 모든 부분음들의 진동수들이 규칙적인 정수비를 이루어 음고의 인지가 가능한 소리를 의미한다.

4) 소음(noise, Geräuschklang[Ger.])은 부분음들의 진동수들이 불규칙적인 정수비를 이루어 음고를 인지할 수 없는 소리를 뜻한다.

(Helmut Friedrich Lachenmann, 1935~ ), 귄터 슈타인케(Günter Steinke, 1956~ )의 작품들로부터 새로운 음향을 선보이는 연주기법과 작곡기법들을 익힘으로써, 음향 그 자체가 가진 무궁무진한 잠재력을 알게 되었다.

필자에게 있어 작곡이란 행위는 ‘음’이라는 밑그림에 다양한 ‘색깔’을 덧입히는 것과 유사한 매우 흥미로운 창작경험으로 다가오게 되었다. 이에 본 연구에서는 하나의 음이 가진 음색을 변화시키기 위한 다양한 악기의 소리에 대한 탐구와 확장된 연주기법이 만들어내는 악음과 소음의 융합을 모색하고자 한다. 이렇게 작업된 필자의 음악은 ‘일반적인 클래식 악기’를 사용하면서 각 악기에 따른 다양한 연주기법을 총망라하고 이를 곡의 재료로 삼음으로써 구현될 수 있다.

본고에서 말하는 ‘음향소재의 확장’은 악기의 전통적인 용례에서 발생할 것이라 기대되는 ‘악음’의 범위를 넘어, 새로운 연주기법 그리고 악기에서 발생하는 다양한 ‘소음’까지도 음악의 범주<sup>5)</sup>로 포섭함을 의미한다. 이러한 악기 연주법과 음향재료들은 기악에서 확장된 방식으로 얻을 수 있는 소재들로, 대략 1960년대 후반부터 유럽의 작곡가들을 중심으로 하여 본격적으로 시도되기 시작하였다. ‘음향소재의 확

---

5) 『그로브 음악사전』에서도 ‘악음’과 ‘소음’을 구분하는 전통적인 기준이 점차 희미해진다는 사실을 언급한다. 본디 악음과 소음의 기준은 ‘즐거운’ 것인지, ‘싫은’ 것인지였는데 이것이 음향학적으로 소리진동이 가진 주기성의 유무에 따른 것으로 정립되었었으나, 작곡가들이 점차 광범위한 원천에서 음향을 사용함에 따라 이런 구분은 불분명해졌다고 설명한다. 그로브에서는 결론적으로 악음에 대한 보다 효과적인 정의는 ‘조직화된 사운드’(organized sound) 라고 설명한다. ‘조직화된 사운드’ 안에는 청자를 즐겁게 하거나 흥미를 불러일으키는 사운드의 패턴이 있다. 가령, 사람의 말이나 증기기관 혹은 교통기관 소음들의 단편을 편집한 것도 포함할 수 있다. John Borwick, "Acoustics," in *Oxford Music Online*, (<http://www.oxfordmusiconline.com>, [2017.11.15. 접속].)

장'은 필자가 스스로의 문제점을 해결하고자 선택한 음재료 확장을 위한 하나의 대안이며, 동시에 필자의 음악세계를 펼칠 또 다른 가능성과 기법들을 모색하기 위한 방법으로서 필자의 작품에 융화되어 있다. 이에 필자는 그간 작업해 온 기악작품의 음향<sup>6)</sup>들을 '확장된 기악 음향소재'라는 용어로 명명하고, 본 논문에서는 이를 중심으로 논의를 진행하고자 한다.

본 연구에서 다루어질 기악음향재료들은 대부분 필자가 독일 유학시절 탐구하고 습작과정에서 얻은 소재들로, 작곡가로 활동하고 있는 현재 곡의 중심소재로 활용되는 것들이다. 따라서 이러한 확장된 기악음향재료를 사용한 필자의 최근 작품들을 분석함으로써 음향재료를 바탕으로 다양한 소리를 모색하고, 이를 운용하는 작곡기법의 토대를 견고하게 할 수 있으리라 본다.

## 2. 연구의 내용과 방법

본 연구의 내용과 방법은 다음과 같다. 먼저 II장과 III장에서는 필자의 작품에 나타난 다양한 영향 관계를 짚어보기 위한 논의가 이루어진다. 논의를 위해 II장에서는 필자의 작품에서 소재로 삼은 기악 음향소재의 역사적 발생을 찾아볼 수 있는 음악경향들의 형성배경에 관해 고찰한다. III장에서는 본격적으로 확장된 음향소재를 사용한 작곡가들의 음악어법적 특징들을 음악사적인 흐름 속에서 파악한다. 특

---

6) 본 연구의 대상은 성악을 제외한 기악음향으로 제한시킨다. 필자가 박사과정 중 위촉을 받고 관심을 기울였던 곡들 대부분이 기악 중심의 곡들이었고 이를 본 연구의 대상으로 삼았기 때문이다.



히 필자의 작품에 영향을 끼친 세 명의 작곡가, 즉 락헨만, 샤리노, 슈타인케의 글이나 작곡에 나타난 음악관과 작곡기법을 통해 필자의 작품을 음악사적 흐름에서 볼 수 있도록 한다. 또한 새로운 청취의 영역을 넓혀 위 작곡가들에게 음악적으로, 정신적으로 다각적인 영향을 미쳤다고 볼 수 있는 한 세대 앞선 작곡가 루이지 노노(Luigi Nono, 1924~1990)의 작곡방식도 함께 언급된다.

이어지는 IV장과 V장에서는 연구의 중심이 되는 필자의 작품에 대해 본격적으로 서술한다. IV장은 기악음향소재의 형성과 작품의 활용방법을 내용으로 하며 이를 위한 연주기법도 함께 언급된다. 이는 III장에서 언급된 세 명의 작곡가들의 영향을 받은 것으로, 필자의 음악에 끼친 영향이 파악될 수 있도록 그들의 작품까지 포함하여 악보를 비교·고찰한다.

이러한 내용을 토대로 V장은 작품구조에 작용하는 음향의 특징에 초점을 맞추어, 음향소재를 체계적으로 운용하는 방법을 살펴볼 것이다. 이를 위해 본 장에서는 필자의 실내악 작품인 두 대의 첼로를 위한 《그림자》(2009), 4인의 연주자를 위한 《상(像)I》(2010), 현악 3중주를 위한 《상(像)II》(2012), 6인의 연주자를 위한 《류(流)》(2011), 플루트, 바이올린, 첼로를 위한 《나래》(2012)를 섹션별 음향적 흐름과 변화의 측면에서 분석한다. 즉, 작품의 섹션별 구조와 음향에 대한 분석을 통해 작품구조에까지 연관되어 작용하는 음향적 특징들을 살펴볼 것이다. 위의 작품들을 표제의 내러티브 전개 양상에 따라 시각적인 이미지를 묘사하는 《그림자》, 《상(像)I》과 《상(像)II》, 흐름과 움직임 표현하는 《류(流)》와 《나래》로 분류하고, 음악적 구현을 위한 필자의 아이디어와 음향적 시도를 함께 서술할 것이다. 다음으로 음향소재의

운용을 중심으로 한 세부분석 파트에서는 필자가 사용한 변용기법이 소개된다. 필자의 작품들에 대한 이와 같은 세밀한 분석과 연구는 음향음악의 한 단면을 심층적으로 파악하는 의미 있는 고찰이 될 수 있을 것으로 기대한다.

## II. 새로운 음향<sup>7)</sup>의 탐색

음악의 새로움은 소리재료의 창출과 그에 대한 아이디어를 통해 시도될 수 있다. 20세기 음악사적인 흐름에서 볼 때, ‘음’과 관계된 여러 매개변수들의 실험적인 탐구는 음악을 구성하는 주요 요소들 간의 위계를 변화시켰을 뿐 아니라 그 범위를 확장시킬 수 있었다. 이 가운데 서양 작곡가들의 음향을 활용한 연구는 더욱 활발해졌고, 이에 따라 다양한 양식의 음악들이 등장하였다.

본 장에서는 필자의 작품들을 본격적으로 고찰하기에 앞서, 작품 내에서 중요하게 다뤄지는 요소인 기악음향소재가 어떠한 음악사적 흐름과 배경 속에서 발생하였고, 또한 어떠한 작곡가들과 함께 그 발

---

7) 음향에 관련된 정의에는 ‘사운드(sound)’와 ‘어쿠스틱(Acoustics)’ 두 가지가 있는데, 『그로브 음악사전』에서 기술하는 ‘사운드’에 대한 정의를 요약하면 음향은 어떤 자극으로 인해 공기의 압력이 변화하는 것으로, 이 압력으로 인해 공기 입자들의 밀도에 변화가 일어나 공기의 움직임이 발생한다는 것이다. 이때의 움직임, 즉 진동이 전달되는 현상이 음향이다.”라고 설명한다. Charles Taylor, “Sound.”, *Oxford Music Online* (<http://www.oxfordmusiconline.com>, [2017.11.10.접속].)

이처럼 ‘사운드’에 대한 음향의 설명은 주로 물리학적인 기술에 한정되어 있다. 본 연구에서 유용하게 참고할 만한 음향에 대한 설명은 청취의 개념을 포함하는 ‘어쿠스틱’에서 찾을 수 있다. 『그로브 음악사전』에서는 “어쿠스틱은 사운드와 청취의 과학이며, 사운드는 에너지의 한 형태이며 진동 운동과 관련이 있다. 만약 피아노 연주자가 콘서트홀에서 연주할 경우 연주자가 일으킨 에너지는 해머가 피아노의 현을 때리도록 만들며 그 행위로 현이 진동하게 된다. 진동은 공명판에 의해 압력파(pressure wave)로 공기입자들의 층을 통해 방출된다. 공기가 청자의 고막을 울리면 신경계를 통해 뇌로 전달된다.”고 설명한다. John Borwick, “Acoustics.”, *Oxford Music Online*(<http://www.oxford-musiconline.com>, [2017.11.10.접속].)

어쿠스틱에서 주의를 기울이는 것은 음량과 음고이다. 소리의 물리적인 속성인 공기의 진동이 가진 모양, 폭, 속도, 세기 등은 청취의 영역으로 넘어오면 음색과 음고, 음량 등으로 환원되기 때문이다. 본 연구에서의 음향은 이러한 속성들을 모두 포함하는 개념이다.

전의 길을 걸었는지 살펴보고자 한다. 그 예로서, 음색 자체가 테마로 부각되기 시작한 20세기 초 음색선율(Klangfarbenmelodie)을 시작으로, 50/60년대 독일의 다름슈타트를 중심으로 전개되었던 총렬음악(total serialism)과 새로운 소리의 추구를 위한 시도로 등장한 구체 음악(musique concrète), 전자음악(electro-acoustic music), 음층 음악(Klangflächenmusik) 등을 거쳐, 70년대 이후 아방가르드의 노선을 유지하면서도 시대의 흐름에 맞는 음향의 탐색에 관심을 기울였던 스펙트럼음악(spectral music) 등의 음악경향들에 대해 파악하고자 한다. 이로써 20세기에 들어와 음향의 탐색에 관심을 기울였던 시도들과 흐름을 중심으로 그 양상을 파악하여, 필자가 다루는 음향소재에 도달하기까지의 맥을 짚어보고자 한다.

## 1. 새로운 음색<sup>8)</sup>의 취급: 음색선율

음악사적으로 볼 때, 음색은 대략 19세기까지 음악의 구성을 위한 주요 요소는 아니지만 음고, 음가, 음량 등과 분리할 수 없는 소재로 사용되어왔다. 특히 19세기에는 오케스트레이션의 기교가 다른

---

8) 『그로브 음악사전』의 표제어 ‘음향’ 중에 언급된 ‘음색(timbre)’의 정의를 보면 “소리의 성질을 구분 지어주는 것”이며, “소리가 가진 특성(tonal quality)을 기술하는 용어”라고 정의한다. 또한 “동일한 음고의 음이라도 다이내믹에 따라 발생하는 배음의 조합이 달라지면 음색도 달라지며 악기의 발음(發音)구조나 연주방식에 따라 배음이 지속되는 시간과 배음들 간의 관계가 달라져 이러한 요인들 역시 음색에 영향을 끼친다.”라고 설명한다. 이렇듯 음색은 매우 복합적인 성질을 가지고 있으며 그만큼 활용할 수 있는 가능성을 풍부하게 제공하는 요소라고 볼 수 있다. 때문에 음향이 가진 여러 속성 중 하나인 음색을 변화시킬 수 있는 요인들을 이해하고 이를 효율적으로 이용하는 것은 음향음악에서 필수적이라고 볼 수 있다. Charles Taylor, “Timbre.” in “Sound.”, *Oxford Music Online* (<http://www.oxfordmusiconline.com>, [2017.11.10.접속].)

시대보다 발달하였으며, 작곡가들은 악기의 배합, 주법 등을 통해 새로운 소리의 질감을 표현하거나 비전통적인 연주기법들을 사용하여 음색의 새로움을 추구하였다. 이러한 시도들이 당시의 상황으로는 참신한 것이었지만, 어디까지나 음색은 다른 구성 요소들에 비해 여전히 부차적인 요소였다.

이러한 음색의 위상은 20세기 아놀드 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874~1951)나 안톤 베베른 (Anton Webern, 1883~1945)이 사용한 음색선율(Klangfarbenmelodie)<sup>9)</sup> 을 통해 작곡에서 음색과 음향을 중시하는 경향이 구체적으로 부각되었다고 볼 수 있다. 쇤베르크는 『화성론』에서 “음색의 변인들을 효율적으로 통제하면, 음색 역시 음고나 강도 못지않게 작곡의 핵심요소로 활용할 수 있다”<sup>10)</sup>는 견해를 제시하였다. 그는 음색선율의 실제적 시도로 《다섯 개의 관현악 소품》(*Fünf Orchesterstücke* op.16, 1909)의 제3곡 ‘색채(Farben)’에서 청각적 ‘색채’가 변하는 원리를 보여 주었다. 즉 동일한 화음에 악기편성을 계속 달리하여 음색의 변화를 들리게 하는 방법으로 선율이 음색에 주목할 수 있음을 보여주는 것이다. 또한 그는 하나의 바탕음 위에 배음들이 다르게 형성되면 음색이 달라진다는 것을 오케스트라의 연주를 통해 보여주기도 했다. 이는 다수의 악기음들을 대상으로 음색선율이라는 새로운 아이디어를 만들어낸 것이다. 이후 음색선율은 안톤 베베른의 관현악곡에서 본격적으로 사용되었다.

베베른의 음색선율 역시 하나의 선율을 여러 가지 악기의 음색으

9) 음색선율은 하나의 선율이 다양한 악기의 음색으로 채워지는 방법으로 음렬이 분할되어 여러 악기 파트에서 나타나게 된다. 선율이 여러 악기 혹은 악기군을 옮겨 다니며 연주되기 때문에 한 선율 안에 다양한 음색이 공존하게 된다.

10) Julian Rushton, “Klangfarbenmelodie.”, *Oxford Music Online* ([http:// www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), [2018.11.15.접속].)

로 채우는 방법을 통해 실현되었다. 이 방법은 넓은 음역을 넘나들며 이어지는 선율을 한 악기가 연주하는 것이 어렵기 때문에 음색선율을 통해 악기를 교대시켜 음색의 변화를 드러내고자 한 것이다. 이는 음색이 선율에 미칠 수 있는 매개변수로서 의미를 가짐과 동시에 이전에 비해 큰 비중을 차지했음을 짐작할 수 있다. 즉, 음색이 음악을 구성하는 하나의 독립된 매개변수로서의 역할과 기능을 확실히 가지게 되었으며, 이후 등장한 음악경향들과 흐름에서 볼 때 음향의 탐구를 위한 시도에 있어 본질적인 요소로 사용되기 시작했음을 파악할 수 있다.

## 2. 본격적인 음향의 탐구: 1950년대 이후 음향의 시도

음색선율 이후, 새로운 음악적 경향들의 등장은 다름슈타트 국제 하계 현대음악강좌(Darmstädter Internationale Ferienkurse für Neue Musik[Ger])<sup>11)</sup>를 통해서 보다 다각도로 이루어졌다. 다름슈타트 강좌

---

11) 1946년 볼프강 슈타이네케(Wolfgang Steinecke)가 창설한 포럼으로 동시대 음악에 대한 강연, 분석, 토론, 연주 등을 내용으로 하였다. 다름슈타트 악파로 지칭되는 슈톡하우젠, 불레즈, 노노 등을 중심으로 신음악에 대한 연구와 교류가 이루어졌으나 노노의 작품을 놓고 슈톡하우젠과 노노가 논쟁을 벌이게 되는 사건을 계기로 다름슈타트악파는 어느 정도 해체의 길에 들어서게 되었다. 그러나 슈톡하우젠과 불레즈는 이후에도 여전히 하계강좌에서 활동을 벌였다. 다름슈타트 국제 하계 현대음악강좌는 70년대까지는 매년 개최되었으나 그 이후에는 격년제로 열렸다. 1948년 바이로이트(Bayreuth)에서 창설된 신음악과 음악진흥원(Das Institut für Neue Musik und Musikerziehung)이 1951년에 다름슈타트로 근거지를 옮기면서 다름슈타트는 독일내의 음악교육에도 큰 공헌을 하게 되었다. 또한 1983년에는 이 포럼에 속한 국제 재즈 센터가 창설되어 음악의 폭을 확장시켰다. Ernst Thomas and Wilhelm Schlüter, "Darmstadt," *Grove Music Online*(<http://www.oxfordmusiconline.com>, [2017.12.29.접속].)

는 새로운 음악에 대한 실험과 연구의 장(場)으로 중요한 역할을 담당했다. 이는 2차 대전 후 유럽의 음악문화 속에서 모더니스트적인 사고를 재정립시키고 음악문화를 새롭게 열어준 포럼이며 아방가르드 음악에 대한 활발한 학문적 교류가 이루어지던 곳이었다.<sup>12)</sup>

당시 탐구의 방향은 음렬음악의 확대를 통하여 음고 뿐 아니라 음가, 강도, 연주법, 음색 등에 이르기까지 모든 음악적 매개변수를 동등하게 취급하여 조직적인 체계를 부여한 총렬음악(total serialism)<sup>13)</sup>으로 이어졌다. 이는 ‘음색’이 음악의 구성요소로서 대등한 위치를 차지했음을 확인할 수 있으며, 이후 작곡가들은 ‘음색’을 새로운 음향의 탐색에 있어 다양한 창작 가능성을 지닌 핵심적 요소로 조망하기 시작했다. 당시 유럽의 패기 넘치는 젊은 작곡가들과 더불어 활동한 이탈리아의 노노는 1950~60년까지 자신의 작품들을 다름슈타트에서 초연하며<sup>14)</sup>, 신음악을 발전시키고 자리매김하는 데 있어 창조적인 정신을 주도하는 인물 중 하나로 자리 잡았다.<sup>15)</sup> 그는 다름슈타트를

12) Christopher Fox, “Luigi Nono and the Darmstadt school: Form and Meaning in the Early Works,” *Contemporary Music Review* 18/2(1999), 111.

13) 프랑스 작곡가 올리비에 메시앙(Olivier Messiaen, 1908~1992)을 필두로 이후 칼하인츠 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928~ 2007), 노노 등 여러 작곡가들에 의해 발전되었다. 이 때 메시앙의 제자인 피에르 불레즈(Pierre Boulez, 1925~2016)가 수학적 개념이 도입된 자신의 작품 그리고 작곡소재, 형식에 관한 논의와 함께 다름슈타트 작곡 강좌의 기획을 맡으며 영향력을 발휘하기도 했다. Richard Toop, “Expanding horizons: the international avant-garde, 1962-75,” in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, ed. Nicholas Cook and Anthony Pople (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 453.

14) 폭스는 1950년에 초연된 노노의 《12음 기법에 의한 관현악 변주곡》(*Variazioni Canoniche*)이 새로운 음악의 방향을 제시한 상징적인 작품이었다고 설명한다. Fox, 앞의 글, 111.

15) Fox, 위의 글, 112.

기반으로 한 진보적인 경향을 가진 작곡가들을 다름슈타트 악파(Darmstadt School)라고 명명한 인물이기도 하다.<sup>16)</sup>

당시 음렬음악과 양극점을 이루던 우연성음악(aleatoric music)에 대한 논의도 하계 강좌에서 활발히 다루어졌는데, 이 개념을 주창한 존 케이지(John Milton Cage, 1912~1992)<sup>17)</sup>의 음악은 모든 매개변수들을 철저하게 계획하고 통제하는 음렬음악과 대척점을 이루며, 다름슈타트 내에서도 여러 작곡가들 간에 논쟁의 대상이 되기도 했다. 이러한 재료의 구조화를 지향하는 ‘총렬음악’과 ‘재료의 해체’라는 연장선에 서있는 ‘우연성음악’에서 역시 ‘음색’은 음악의 구성요소에 있어서 더 이상 부차적인 위치가 아닌 대등한 음악적 매개변수로서의 의미를 갖는다.

다름슈타트 현대음악강좌는 시작 이래로, 근 10년간 많은 작곡가들의 참여와 더불어 새로운 음악경향과 이론적 학술작업이 활발히 진행되는 가운데, 새로운 소리의 추구는 구체음악(musique concrète)<sup>18)</sup>으로 전개되었다. 구체음악은 본고에서 다루는 필자의 확장된 기악음향소재와도 밀접한 연관성이 있는 락헨만의 기악 구체음악(musique

---

16) Fox, 위의 글, 111

17) 1958년 다름슈타트에 처음 등장한 케이지는 “재료의 해체(disorganisation)와 우연적 과정을 통한 (재료의) 음향지각의 해방”을 도모함으로써 다름슈타트에 새로운 전환을 가져오는 역할을 했다. 서정은, “헨리 락헨만의 ‘기악적 구체음악’ (musique concrète instrumentale)과 그 음악사적·미학적 해석,” 『서양음악학』 18 (2008), 71.

18) 프랑스의 방송국 기사인 피에르 셰페르(Pierre Schaeffer, 1910~1995)에 의해 1948년 처음 시도된 후 피에르 앙리(Pierre Henri, 1929~2017)가 합류해 대표적 인물들로 자리하게 된 구체음악은 소음, 악기소리, 새소리 등을 비롯한 ‘구체적인’ 소리재료를 마이크로폰을 통해 테이프에 녹음한 후 필터링, 변환, 콜라주 등의 과정을 거쳐 본래 녹음된 소리와는 다른 결과를 산출하는 작품을 만드는 장르로서, 전기음향장치를 통해 가공된 소리가 스피커로 재생되는 방식으로 청중에게 전달된다. 서정은, 앞의 글, 75.



concrète instrumentale)<sup>19)</sup>의 원류라 할 수 있는데, 기악 구체음악은 소리재료 산출의 유형과 영역의 확장을 핵심개념으로 취급한다. 구체음악이 소리를 음악 외적 재료 즉 직접적인 음원을 녹음하여 스피커를 통해 재생시키는 반면, 기악 구체음악은 순수 악기에서 소리를 발생시킨다는 점에서 차별성을 갖는다. 이러한 구체음악은 과학기술이 발달하면서 진보를 꾀하는 하나의 움직임으로 조명을 받았으나 기존에 있는 소리의 변조에 그쳤다는 점에서 착상의 빈곤함, 단순함에 대한 비판을 받은 후 전자음악으로 방향이 전환된다.

그 후 출현한 전자음악(electro-acoustic music)<sup>20)</sup>은 기계조작으로 매개변수를 제어하여 음색을 자유롭게 조절할 수 있는 장점 때문에 각광을 받았다. 전자음악은 기음을 변형시키는 필터나 변환기를 거처나는 소리, 증폭기나 스피커에 의해 물리적 진동으로 발생하는 소리, 필터나 변환기와 같은 디지털 제어장치를 이용하여 음을 가공하거나 주파수를 조절하는 등 보다 다양한 매개변수들을 자유롭게 사용하여 무궁무진한 음색과 표현의 창조를 가능하게 해 주었다. 이는 생산방식에 있어 기존의 전통적인 작품과의 차별성을 보였을 뿐 아니라, 새로운 음색의 시도에 있어서 매우 효과적인 도구로 사용되었다고 볼 수 있다. 대표적인 작곡가로는 독일의 헤르베르트 아이메르트(Herbert Eimert, 1897~1972), 슈톡하우젠 등이 있다. 이렇게 당시의 젊은 작곡가들은

19) 이에 관해서는 다음 장에서 자세히 다루겠다.

20) 1951년 독일 쾰른에 위치한 북서독일 방송국(Nordwestdeutscher Rundfunk)에 설립된 전자음악 스튜디오를 중심으로 발전되었다. 작곡가이며 이론가였던 아이메르트(H. Eimert)에 의해 창립된 이 스튜디오에서는 전자음악의 선구자로 평가되는 슈톡하우젠(K. Stockhausen)이 다양한 종류의 전자음악을 실험하고 작곡하였다. 이후 여러 나라에서 전자음악 스튜디오가 만들어졌다. Simon Emmerson and Denis Smalley, "electro-acoustic music.", *Oxford Music Online* ([http:// www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), [2018. 11.15.접속].)

다름슈타트 강좌를 중심으로 자신들이 새롭게 선보인 실험적 음악과 작업 등으로 새로운 경향에 대한 연구와 다양한 음향적 시도들을 이끌어내었다. 이는 작곡가들의 작품경향이 새로운 창작방법 즉 어떻게 작곡하는가에 대한 작곡방식의 관점에서 벗어나, 전자음악의 기술과 발달에 따른 음악의 가능성을 새로운 음색을 추구하고 탐구하는 방향으로 전환하였다는 점에서 중요한 의미를 가진다.

전자음악 이후 새로운 음향에 대한 보다 집중된 탐구는 음향의 총체성과 음색을 중요시하는 음층음악(Klangflächenmusik)<sup>21)</sup>으로 이어졌다. 음층음악<sup>22)</sup>은 여러 성부의 음들이 수직적으로 층층이 포개져 한 덩어리처럼 들리는 음악, 즉 밀집된 음군의 변화에 의한 음악으로, 음향음악(sonoristic music)<sup>23)</sup>이라고도 칭한다. 대표적인 작곡가로는

21) 『그로브 음악사전』에 기술된 음층음악(Klangflächenmusik)은 “sound-mass music”(사운드가 밀집된 음악)로 표현된다. 음층음악에서는 총렬음악에서 중요하게 부각되었던 개별적인 음에서 벗어나 일군(一群)의 음들이 모인 음향층이 만들어내는 음색에 중요성을 부여했고, 이를 위해 클러스터(cluster, 음송이)기법을 본격적으로 사용하였다. 즉, 음층음악의 특징은 음고, 음가, 다이내믹 등의 매개변수들을 개별적으로 다루는 음렬음악과는 달리, 이들의 총체적인 결합에서 나타나는 다양한 음색과 음향으로 볼 수 있다.

22) 1950년대 후반 지아친토 셀시(Giacinto Scelsi, 1905~1988)에 의해 먼저 시도되었다. 당시 그는 사운드의 내적인 면(inner life of sound)을 탐구하며 ‘음속의 띠(sonic band)’를 지속하는 작은 ‘파동(fluctuations)’에 주목하는 음악을 쓰기 시작했다. 특히 그의 작품 《콰트로 페치》(*Quattro pezzi*, 1959)에서는 음(음표)의 움직임에 기초하여 생기를 주기 위한 수단으로 미세한 음고의 변화와 음색변화를 시도하였다. 그러나 이러한 경향은 60년대 이후, 작곡가들(리게티, 펜데레츠키 등)의 작품에서 주목받기 시작하여 더 체계적인 발전을 가져왔다. Christopher Fox and David Osmond-Smith, “Giacinto Scelsi,” *Grove Music Online* (<http://oxfordmusiconline.com>, [2018.11.30.접속].)

23) 어떤 선율적 동기나 고전적인 의미의 화성이 아닌 음향 자체가 중요시되고 다양한 색깔의 음향층의 변화와 진행이 나타난다. 즉, 절대적인 음높이보다 상대적인 음층의 위치, 진행방향, 음층의 밀도, 음역과 다이내믹의 변화정도가 중요하게 취급된다. Józef Michał Chomiński, “Sonoristics,” *Grove Music Online* (<http://oxfordmusiconline.com>, [2018.4.29.접속].)

죄르지 리게티(György Ligeti, 1923~2006), 크시쉬토프 펜데레츠키(Krzysztof Penderecki, 1933~ ) 등이 있는데, 이들은 클러스터의 수용에 있어 차이점을 보인다. 리게티는 소재와 구성의 체계화라는 측면에서 음향이 실현되기 위한 과정을 중요하게 생각하고, 성부를 다룰 때 각각의 매개변수들을 엄격한 질서와 체계 속에서 다루어 마이크로폴리포니(micropolyphony)<sup>24)</sup>를 형성하는 작곡방식<sup>25)</sup>을 사용하였다. 리게티가 자신의 작품에 설계한 이러한 음향적 구상과는 달리, 펜데레츠키는 음층을 만드는 배경을 미세한 음정의 사용을 비롯한 독특한 연주기법<sup>26)</sup>을 사용함으로써 구축하였다. 이처럼 두 작곡가에게 있어서 클러스터를 이루는 기법적 차이는 있으나, 두 가지 기법 모두 우리에게 음들의 결합으로 인한 ‘소리’ 혹은 ‘울림’으로 전달된다. 이

24) 선율, 화성, 리듬이 해체된 혹은 미시적 차원으로까지 중립화시켜 복잡한 음악적 망형성체를 만들어내는 직조방식이다. 지속음으로 이루어진 반음계적 클러스터 내부에서 다이내믹의 다층적인 변화를 통해 입체감을 주기도 하고, 미묘한 음색변화를 통해 전체 음향복합체의 뉘앙스가 다채롭게 변화되기도 하고, 미세한 음고개논기법을 사용하여 수많은 성부들의 움직임을 조직화하기도 한다. 이희경, 『리게티 횡단의 음악』 (서울: 예솔, 2004), 255.

25) 그의 작품에서 볼 수 있는 뻣뻣하고 촘촘하게 밀착되어 진행되는 성부들은 마치 “잘 짜 맞추어진 그물과 같은 구성을 통한 클러스터”를 형성하고 있다. 신인선, “죄르지 리게티 작품에서의 클러스터기법의 발전(Development of Cluster technique in the György Ligeti's works),” 『음악이론연구』 4 (1999), 170.

대표적인 예로, 관현악을 위한 《아트모스페르》(*Atmosphères*, 1961), 《론타노》(*Lontano*, 1967)에서 클러스터는 개별적인 성격이 전혀 인식되지 않는 음정들의 집합체로 끊임없이 움직이는 음향의 흐름을 만드는데, 이 흐름이 “어떤 전진하는 역동성보다는 정지해있는 듯한 인상을 불러일으킨다는 점에서 리게티는 ‘정지된 음악’이라 불렀다.” 이희경, 위의 글, 254.

26) 현악기와 타악기그룹을 위한 《아나클라시스》(*Anaklasis*, 1960)악보에는 전통적인 기보법과 새로운 연주법으로 인한 그래픽 기보법(강한 비브라토, 트레몰로, 글리산도의 방향, 현의 발음위치, 불규칙적인 활의 교환, 클러스터를 위한 띠 모양, 화살표 등)이 병존하는데, 여기서는 세부적인 음정에 기초한 음고와 음가 측면에서의 단순화와 특수주법을 통한 음색재료 측면에서의 확대와 보충으로 음향적 흐름을 형성한다.

러한 경향은 음색의 중요성을 부각시켜 음향을 추구한다는 점에 있어서 전자음악과 공통점을 보이고 있지만, 방법론에서는 차이점을 보인다. 음층음악에서는 전자음악의 기술적인 측면에서 다루는 인위적인 음색을 일반 클래식 악기로 전환하고자 음들을 반음 혹은 미분음으로 중첩시키는 클러스터기법을 사용한다. 이러한 음색에 대한 탐구와 시도는 음향적인 면을 조망하고 집중하는 경향을 드러냈던 당시 작곡방법의 흐름을 짐작할 수 있게 한다.

1970년대를 전후하여 프랑스 작곡가들에 의해서 발전되기 시작한 스펙트럼음악(spectral music)<sup>27)</sup>도 새로운 음향을 향한 시도의 하나로 볼 수 있다. 당시 프랑스에서는 소리자체를 본질적으로 탐구하고 분석, 관찰함으로써 소리가 가져올 수 있는 새로운 음향의 영역을 모색하고자 하였으며, 여기에서는 소리의 스펙트럼을 중요한 요소로 활용하여 기악적으로 합성하는 방법을 사용한다. 이는 “하나의 기음에서 음향분석기를 이용하여 배음들의 데이터를 얻은 후, 부분음의 주파수와 크기를 분석하여 전체 음향의 음색을 인위적으로 조성하는 방법”<sup>28)</sup>이다.

이처럼 스펙트럼음악 작곡가들 역시 음향을 창작 아이디어의 전

---

27) 스펙트럼음악은 배음(overtone, 특정음이 울릴 때, 그보다 높은 음들의 울림이 연속적으로 발생하는 것을 일컫는다. 즉, 하나의 음을 구성하는 여러 부분음들 중, 기본음[fundamental]보다 높은 정수배의 진동수를 갖는 모든 상음들을 가리키는 말이다)들을 인위적으로 변화시켜 음고재료로서가 아니라 새로운 음색창출을 위한 재료로 활용하는 경향으로, 음요소가 하나의 변수로서 수열과 같이 배열되는 음렬음악이나, 무조음악처럼 구조적인 영향을 받지 않는다. 이는 음악 외적인 영향들을 벗어나 소리, 음향 자체로 돌아간다는 것을 모토로, 제라르 그리제이(Gérard Grisey, 1946~1998), 트리스탕 무라이(Tristan Murail, 1947~), 미카엘 레비나스(Michaël Lévinas, 1949~), 위그 뒤푸르(Hugues Dufourt, 1943~), 게오르크 프리드리히 하스(Georg Friedrich Haas, 1953~) 등을 중심으로 전개되었다.

28) Julian Anderson, “Spectral Music,” *Grove Music Online*(<http://www.oxfordmusiconline.com>, [2018년 1월 11일 접속].)

면에 두고 음색의 중요성에 대한 또 다른 방향을 제시하였는데, 전자음악과의 관계에 있어서 앞서 기술한 음층음악과 차이점이 있다. 음층음악은 전자음악의 음향을 클러스터 기법으로 구현하였으나, 스펙트럼음악에서는 전자음악 상의 합성기술을 통해 얻은 배음들을 인위적으로 변화시켜 기악음악으로 실현하였다. 즉, 이 영역은 전자장치에 의해 소리의 해체, 분석, 변형 그리고 재합성 등 소리재료를 과학적으로 탐구하여, 그동안 꾸준히 이어왔던 음향에 대한 실험적 시도와 연구가 응집되어 있다는 점에서 그 가치와 의미를 지닌다.

논의한 바와 같이 동시대 작곡가들의 음색에 대한 관심은 20세기 초 음색선율을 지나, 음색의 독립과 함께 후반으로 갈수록 음악구성의 주요 매개변수로 활용하는 창작경향을 보였다. 음색은 점차 음향의 탐구에 있어 본질적인 요소로 사용되었고, 전자음악을 거쳐 클래식 악기 고유의 음색을 확장하면서 전개되었다. 이는 악기의 보편적인 연주행위에서 벗어나 ‘소음’이라는 또 다른 변수와의 관계를 형성하면서 새로운 음색을 창출하는 확장된 방식의 연주기법의 길을 제시할 수 있었다.

한편, 당시 유럽에서는 여러 사회적 문제들을 자각하고 변화시키려는 움직임이 있었다. 다음 장에서 고찰할 노노, 락헨만, 샤리노의 주 활동 무대였던 독일과 프랑스가 그 중심에 있었고, 유럽사회에 잔재해 있던 권위주의 타파 및 기득권에 대한 부정 등의 배경은 음악의 영역에도 많은 영향을 미쳤다.

특히 노노, 락헨만 등 사회와 정치참여 문제에 관심을 가지고 있던 작곡가들이 1960년대 후반 급부상하게 되면서, 음악을 통한 사회정치참여가 서유럽을 중심으로 확산되었고, 음악작품에 반영하는 계기가 되었다. 사회참여 음악은 텍스트가 있는 성악곡이나 음악극의

형태로 나타나기도 했을 뿐만 아니라, 기악음악으로도 나타났는데 특히 락헨만의 기악작품에도 이러한 예가 등장한다. 이는 음향에 집중하는 경향을 드러냈던 50년대 이후 흐름 즉 실험적이던 이전과는 다른 작곡경향의 한 흐름으로서 중요한 위치에 있다고 볼 수 있다. 왜냐하면 “60년대 후반의 문화 정치적 흐름, 관습과 인습타파, 기존의 제도에 대한 도전”<sup>29)</sup> 등은 그들의 사상적 토대 뿐 아니라 음악적 사고에도 많은 영향을 끼쳤기 때문이다. 이러한 사회참여적 움직임과 비판적 시각은 70년대 이후 점점 줄어들고 미니멀음악, 전통의 재수용, 인용음악, 신낭만주의 등이 동시에 등장하면서 다양식(polystylistic)적인 경향이 그 흐름을 이어가며 음악적 새로움에 대한 추구는 계속되었다.

지금까지 살펴본 바와 같이 20세기 전반에 걸쳐 등장한 여러 음악경향들은 다양한 음색을 활용한 새로운 음향의 시도와 추구에 대한 작곡가들의 관심과 열정이 만들어낸 결과로 볼 수 있다. 그들이 모색했던 소리의 영역은 새로운 청취의 폭을 넓힘에 따라 보다 다양한 측면으로 확대되었고, 그 가능성에 대해 이루어졌던 논의는 필자의 음향소재에 영향을 주었을 뿐 아니라, 많은 후세대 작곡가들이 나아갈 방향의 다양성을 열어주었다. 다음 장에서는 소리재료를 전통적인 연주기법에서 확장된 방식으로 다루는 작곡가들의 음악관에 대해 고찰하겠다.

---

29) 우혜언, “20세기 후반 피아노 음악에서 나타난 ‘유년’(Kindheit) 모티브에 대한 미학적 논의,” 『서양음악학』 16 (2013), 21.

### III. 이승은의 작품에 영향을 준 주요 작곡가들

본 장에서는 필자의 음악에 주요한 영향을 미친 락헨만, 샤리노, 슈타인케를 중심으로 그들의 음악관을 고찰하기로 한다. 현재까지 유럽을 중심으로 활동하고 있는 이들은 각자의 음악관과 양식이 모두 유사하다고 할 수는 없으나, 확장된 방식의 연주기법을 수용한다는 점에서 일정 부분의 특징을 공유한다고 볼 수 있다. 또한 새로운 청취의 영역을 넓혀 위의 세 작곡가에게 직·간접적인 영향을 주었다고 볼 수 있는 노노는, 락헨만의 스승이자 당시 유럽에 확장된 후기음렬주의 작곡가들 중 큰 산맥의 하나로 볼 수 있다. 그는 음향에 대해 다각적인 시도를 해온 비중있는 작곡가로서, 필자의 작품에 영향을 준 세 작곡가를 살펴보기에 앞서 언급하지 않을 수 없다.

노노의 초기 작품에서는 베베른의 후기음렬기법의 영향이 나타난다. 그는 엄격한 형태의 음렬 대신 여러 가지 변형 가능성을 가진 짧은 단위의 음조직을 사용하였으며 음렬을 음고 뿐 아니라 템포, 음가, 음역, 다이내믹, 아티큘레이션에도 적용시켰다.<sup>30)</sup> 즉 노노는 음고 이외의 매개변수들을 사용하여 음렬음악에서의 보다 다양한 표현성을 가능하게 했으며 전체적인 음향의 울림도 고려하였다. 음향에 대한 그의 관심은 《중단된 노래》(*Il canto sospeso*, 1956)와 《불관용》(*Intolleranza*, 1960) 등의 작품에서 더욱 뚜렷이 나타난다. 《중단된 노래》에서 그는 가사<sup>31)</sup>로 사용된 단어를 음절단위로 해체하여 그 파

30) Christopher Fox, "Darmstadt School," in *The Oxford Companion to Music*, (<http://oxfordmusiconline.com>, [2017년 12월 29일 접속].)

31) 나치즘이나 파시즘 체제에서 항거하다가 사형을 언도받은 사람들의 절망, 슬픔, 용기, 희망 등이 담긴 편지나 유서내용을 단편으로 만들어 가사로 사용하였다.

편들을 여러 성부에 배치하였는데, 이는 낱말 안에서의 자음과 모음을 서로 다른 성부에 연속적으로 배치하여, 가사분할을 통해 얻을 수 있는 인성의 독특한 음향효과를 발생시킨 것이다. 즉, 텍스트로 사용되는 단어가 지닌 음성학적 특성 즉 성대를 발음체로 하여 ‘음향소재’로 사용한 것이다.

노노는 확장된 음렬주의<sup>32)</sup>의 법칙이 음악형식에 적용되면 강력한 표현 수단이 될 수 있다고 이해했고, 《중단된 노래》는 이러한 그의 생각이 반영된 작품이다.<sup>33)</sup> 또한 공간 이동에 따른 음향의 변화도 그의 지속적인 관심의 대상이었는데, 그는 자신의 오케스트라 작품, 무대음악 작품 등에서 공간 배치<sup>34)</sup>에 따른 음향의 차이도 모색하였다.

이러한 노노의 음악관은 음향과 청취의 차원에서 락헨만에게 영향을 주었을 뿐 아니라, 확장된 음향소재를 사용하는 이후 세대 작곡가들에게도 그 문을 열수 있는 계기를 제공한 것으로서 중대한 영향을 끼쳤다고 볼 수 있다.

32) 1960년에서 70년대 후반 유럽의 아방가르드 작곡가들을 중심으로 시작된 것으로, 음렬의 비판적 사고에서 출발하여 음렬음악의 재해석과 공존을 모색하였다.

33) 1958년 슈톡하우젠은 자신의 에세이 “Musik und Sprache”에서 노노의 작품을 비판적으로 분석했다. 슈톡하우젠의 지적은 텍스트를 개별적인 음소로 분해하여 언어로서의 의미적 기능을 상실한 그 음소들에게 확장된 음렬기법이 적용된다면 의미를 가지고 있는 단어가 들리지 않는 청자에게 텍스트의 선택이 무슨 의미가 있느냐는 것이었다. 노노는 이에 대한 응답에서 테크닉을 설명하려는 것에 대한 시도가 내용에 대한 생각보다 앞서가는 데 실망을 드러냈다. 그는 테크닉에 편협하게 치중하는 것은 미학적인 논의를 무시하는 것이라고 주장하며 슈톡하우젠의 비평이 오히려 의미를 희생하며 테크닉을 강조한 것이라고 맞대응했다. 이 외 노노는 《불관용》에서 대규모 오케스트라와 합창단, 녹음테이프와 확성기를 사용한 음향을 만들기도 했다. Fox, 위의 글, 123-124.

34) 이를 테면, 네 개의 오케스트라 그룹으로 구성된 그의 작품《프로메테우스》(*Prometeo*, 1984)에서 볼 수 있는데, 무대 위에서의 연주 뿐 아니라 악기군을 나누어 객석의 발코니(세 개의 층)도 연주공간으로 나누어 활용하는 것이다.



앞서 언급한 작곡가 락헨만, 샤리노, 슈타인케는 모두 음향을 중시하여 확장된 방식의 연주기법을 사용하였다는 공통점을 가지고 있다. 이들이 가진 음악적 사고와 기법은 필자가 음악어법을 확립하는데 있어 매우 중요한 요소로 작용한다. 따라서 본 장은 필자가 다루는 음향소재의 형성과 활용의 이해를 돕기 위한 선행과정으로, 확장된 방식의 음향을 시도한 작곡경향들을 통시적인 흐름 속에서 살펴볼 것이다. 또한, 타 작곡가들이 필자에게 끼친 영향과 필자가 그러한 영향들을 작품에 수용하고 적용한 양상을 파악할 수 있을 것이다. 더불어 필자가 작품에서 사용하는 음향을 작곡방식에 적용시키는 기법과 배경에 대한 포괄적 이해를 도울 수 있으리라고 본다.

## 1. 작곡가들

### 1.1. 헬무트 락헨만(Helmut Friedrich Lachenmann, 1935~ )<sup>35)</sup>

락헨만의 음악언어에서 중요한 요소 중 하나는 바로 음향, 즉 소리의 울림이다. 그는 새로운 음향이란 만들어 내는 것이 아니고 음향에 대한 새로운 관점이 형성되는 것이라고 설명한다. 특히 그의 고유의 작곡기법과 음악세계를 반영하는 기악 구체음악(*musique concrète*)

---

35) 독일 남부의 바덴-뷔르템베르크주(Land Baden-Württemberg)슈투트가르트(Stuttgart)출신으로 1955년부터 1958년까지 슈투트가르트 음악대학(*Staatliche Hochschule für Musik Stuttgart*)에서 피아노, 작곡, 대위법 및 음악이론을 공부하였으며, 쾰른에서 잠시 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928~2007)에게 수학하였다. Wolfgang Thein, "Helmut Lachenmann," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1996), 10: 968.

instrumentale), 부정(Verweigerung)의 미학, 미적 장치(aesthetic apparatus) 등의 독특한 음악언어들은 중요한 음악적·미학적 도구로 사용된다. 이것은 음악에 대한 그의 실험적 정신과 사회비판적 인식에서 그 출발점을 찾을 수 있는데, 이러한 사고의 배경에는 그의 스승 노노로부터 받은 영향이 컸음을 짐작할 수 있다. 락헨만은 1957년 다름슈타트에서 사회참여 작곡가 중 하나인 노노와의 만남을 시작으로, 메시앙, 슈톡하우젠, 불레즈 등의 작품을 접하게 되었고, 이러한 접촉을 통한 음렬주의적 사고방식을 그의 초기 작품들에서 볼 수 있다. 그는 음렬적 사고를 “새로운 지각 범주를 활성화시키기 위한 기술적 수단, 관습에 짓눌린 음악적 요소를 자유롭게 하기 위한 수단, 새로운 재료의 관계를 창출해내기 위한 수단”<sup>36)</sup>으로 평가하고 있다. 그리고 락헨만은 50년대의 다름슈타트를 “새로운 개념의 작곡기법과 연주관습(performance practice)의 확장, 복잡화, 낯설게 하기<sup>37)</sup>를 소개했던” 실험의 장으로 이해하면서, 그의 음악어법의 방향과 윤곽을 형성하기 시작했다.

이러한 “다름슈타트와 노노의 영향 속에 락헨만은 서양음악문화

36) Helmut Lachenmamm, *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995*, (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2004), 207.

37) ‘낯설게 하기(defamiliarization)’는 20세기 초 러시아의 형식주의 문학 비평가인 빅토르 쉬클로프스키(Viktor Shklovsky, 1893~1984)가 주창한 이론으로, 전통적 예술을 거부하고, 보다 우상 파괴적이고 급진적인 예술에 찬성한 러시아 미래주의 시학에서 발생한 데에 기인한다. <http://ko.litdic.wikidok.net/wp-d/57bbb4a0517b12db2ad758bf/View> “문학용어사전” [2019년 1월 29일 접속]. 예술의 목적은 일상적이고 관습적인 지각세계를 재인식하기 위한 것이다. 예술의 테크닉은 낯설게 하기를 위하여 생소한 세계를 표현하고, 지각의 연속성을 증진시키는 데 있다. 이것은 지각과정 그 자체가 미의 목표이고, 끊임없이 연속되어야만 하기 때문이다. Piotr Grela-Możejko, “Helmut Lachenmamm-Style, Sound, Text,” *Contemporary Music Review* 24/1 (2005): 57-75.

내의 진부한 전통, 창작과 연주와 수용과정에 있어서 자각적 의식 없이 수동적으로 물려받은 모든 인습적인 것에 반기를 들게 된다.”<sup>38)</sup> 락헨만과 노노는 전통이 주는 익숙함과 타협하려 하지 않으려는 점을 분명히 했다. 노노는 관습적, 부르주아적 문화를 거부하는 한편, 다수의 전자음악을 함께 사용하였고, 락헨만 역시 “부르주아적인 미적 관습의 거부”를 외치며 “잘못된 아름다움의 개념으로부터 해방되어야 한다”<sup>39)</sup>고 주장했다. 즉 락헨만은 ‘미적 장치(aesthetic apparatus)’<sup>40)</sup>라 칭하는 것을 부정(Verweigerung[Ger.])함으로써, 관습적인 방법으로 올리는 음들을 비롯하여 수동적으로 물려받은 모든 음악행위를 거부하였던 것이다. 그는 미적장치란, 재료를 바라보는 사고방식에서 온다고 설명한다. 또한, 청취의 목적이란, 접촉을 통한 인식의 단계 속에서 스스로 지각하여 구조와 음악재료를 재발견하게 되는 것으로, 여러 작품들 속에서 그 음향결과의 새로운 가능성을 제시하였다.

락헨만은 “새로운 음향은 재료의 문제가 아니라 기존 재료를 바라보는 관점에서 다루어져야 하며, 그것은 재료들의 해체와 재형성을 통해 생성될 수 있다”<sup>41)</sup>고 보았다. 즉, 그는 ‘무엇을 재료로 쓰느냐’보다는 ‘어떻게 쓰는가’, ‘재료의 조직적 전개를 어떻게 할 것인가’와

38) 서정은, “헬무트 락헨만의 ‘기악적 구체음악’ (musique concrète instrumentale)과 그 음악사적·미학적 해석,” 『서양음악학』 18 (2008), 71.

39) Helmut Lachenmann, “Composing in the Shadow of Darmstadt 1,” *Contemporary Music Review* 23/3-4 (2004), 43-44.

40) 서양음악문화에 존재해왔던 장·단조 체계, 종지화성 뿐 아니라 리듬, 형식 구조, 장르 등 전통적으로 음악을 구성하는 주요한 요인들까지 그 대상으로 삼았다. Lachenmann, 위의 글, 11.

41) Ulrich Mosch, “Lachenmann, Helmut (Friedrich),” in *The Oxford Companion to Music* (<http://oxfordmusiconline.com>, [2017년 12월 29일 접속].)

같은 작곡 테크닉과 음향 흐름의 과정에 집중한다. 이는 새로운 소재의 사용이 아닌 음악적 맥락, 즉 음향재료들이 단순한 나열에 그치지 않도록 청취 과정에서 구조를 인식하고 파악하고자 한 것이다.

락헨만의 이러한 사고는 기악 구체음악(*musique concrète instrumentale*)의 개념에서 잘 드러난다. 기악 구체음악은 음향사건(*sound event*)이 선택되고 조직될 때 결과적으로 나오는 소리의 특성만큼이나 그 음향사건이 발생하는 방식이 중요하게 여겨지는 음악을 의미한다.<sup>42)</sup> 기악 구체음악의 핵심은 소리산출의 유형과 소리재료의 영역 확장으로 볼 수 있다. 즉, ‘전통적으로 터부시되고 숨겨져 있었던 소리발생의 상황과 과정에 대한 주목’<sup>43)</sup>이 핵심적 내용이다. 그는 전통적인 음악의 울림에서도 본래의 관습적 의미를 제거하여 소리의 발생이라는 물리적 사건으로 이를 새롭게 인식해야 하며, “비관습적인 주법으로 낮은 음향을 만들어 내는 것 또한 중요하다”<sup>44)</sup>는 견해를 피력하였다. 이는 청취의 새로운 지평을 확장시키는 것으로, 락헨만은 전통적인 방식으로 작곡된 기존의 음악에서는 찾아보기 힘든 실험성을 바탕으로 새로운 소리들을 표현한다. 즉, 전통적으로 소음으로 여겼던 사운드를 확장된 연주기법으로 만들어내게 된다. 이로써 청중은 음향의 결과 뿐 아니라 어떤 조건에서, 어떤 재료들로 구체적인 상황이 형성되는지를 함께 듣게 되는 것이다.

락헨만은 또한 청중 입장에서의 감상을 중시했다. 그는 음향소재의 확장과 새로운 연주법의 개발이, 연주를 통해 청중과의 연계성을

---

42) Mosch, 앞의 글.

43) 서정은, 위의 글, 111.

44) Mosch, 앞의 글.

갖지 못하면 무의미하다고 주장했다. 즉 연주행위에서 청중이 배제되지 않도록 했다. 의미 있는 감상이란 연주행위에 집중하여 소리발생의 과정 및 상황을 ‘들을 뿐’ 아니라 ‘관찰’<sup>45)</sup>하는 확대된 개념의 감상<sup>46)</sup>이라는 것이다. 그는 자신의 음악에서는 청취자의 눈과 귀가 열려 있어야만 한다고 설명한다. 즉 ‘눈과 귀가 합쳐진 관찰, 기억, 연상, 이미지 등을 동반한 형식이 모두 함께 사용되어야 한다’<sup>47)</sup>고 주장한다. 이는 확장된 연주 테크닉을 통해 때로는 연주자들을 무대 위에서 행위예술가로 전환시키는 시각적인 결과도 함께 가져올 수 있다. 이로 인해 청각적 측면에서의 사운드 재료들은 관찰을 바탕으로 한 이미지의 사용을 통해서 보다 정확하고 뚜렷하게 들려질 수 있게 되며, 청취자는 재료에 더 집중을 할 수 있게 된다.

이렇듯 락헨만이 음향소재를 확장된 방식으로 만들어 낸 독특한 연주기법은 행위적인 특성이 부여되면서, 청취개념의 확대 뿐 아니라 청취자의 인식과정에도 지속적인 영향을 미쳤다.

요컨대 락헨만의 사고는 사회비판적 시선에서 바라본 부르주아적인 음악 관습의 부정, 전통적이고 관습적인 것에 대한 부정으로 출발하였으나, 후기로 갈수록 날선 사회주의 이념보다는 음악의 본질적인 특성에 관심을 두고 확장된 연주기법을 적용하여 음향소재의 ‘울림’과 ‘청취’에 대한 집중성을 작품에 반영하였음을 엿볼 수 있다.

---

45) 따옴표 강조는 필자의 것이다.

46) 서정은, 앞의 글, 105.

47) Karl-Rainer Nonnenmann, “Music with Images-The Development of Helmut Lachenmann's Sound Composition Between Concretion and Transcendence,” *Contemporary Music Review* 24/1 (2005): 1-29.

## 1.2. 살바토레 샤리노(Salvatore Sciarrino, 1947~ )<sup>48)</sup>

샤리노가 가진 음악적 사고는 음악이 시대의 공통관습을 따르기 보다는 늘 ‘새로움을 향한 비행’의 의무를 성취해야 한다<sup>49)</sup>는 것인데, 이러한 점은 확장된 청취의 유형과 가능성에 대해 다양한 음향적 시도를 한 노노의 사고와도 접점을 가진다고 볼 수 있다.

샤리노의 음악에서는 확장된 음향소재, 격리·고립된 공명, 빈번한 침묵 등의 작곡기법적 특징과 이전 음악의 재해석을 위한 역설성을 부여하여 대립을 일삼는 인용을 함께 사용한 아방가르드적 예술음악의 변형을 엿볼 수 있다.

그는 음악의 구조적인 면 대신 음향 자체에 관심을 기울였기 때문에 논리적인 구조나 체계적인 계획이 아닌 직관적인 방법으로 작품을 전개시켜 나갔다.<sup>50)</sup> 샤리노는 음악의 구조를 어떤 특정한 목적이나 기능이 내재되지 않는 단순 배열 또는 배치로 구성된 전체, 즉 작곡가가 작곡이란 행위를 통해 그 배치나 배열을 다루고 미세하게 다듬어 낸 결과물로 인식하였다. 그는 작품에서 논리(logic), 구성(construction),

---

48) 이탈리아 남부의 시칠리아(Sicilia)섬 팔레르모(Palermo)출신으로 12살 때부터 음악을 실험하기 시작하면서 작곡의 길로 접어들었다. 유년 시절 비록 한 두 사람에게 작곡과 음악이론을 배웠지만 실제로 작곡에 대한 기법은 스스로 습득하였다. 팔레르모 대학에서 작곡을 공부한 그는 더욱 경험을 쌓기 위해서 1969년부터 1977년까지 산타 체칠리아 국립음악원(Accademia Nazionale di Santa Cecilia)에서 전자음악을 시작으로 기악작곡, 종교음악을 공부하였다. Christian Fastl, “Salvatore Sciarrino,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1996), 15: 455.

49) Alison Latham, “Sciarrino, Salvatore,” in *The Oxford Companion to Music* (<http://oxfordmusiconline.com>, [2017년 12월 29일 접속].)

50) Salvatore Sciarrino, “Der Klang aus der Stille der Nacht,” Programmbuch, Salzburger Festspiele 2008.

또는 대칭(symmetry) 등을 추구하기 보다는, 증식(multiplication), 축적(accumulation), 대폭발(big bang)<sup>51)</sup>과 같은 방법을 작품의 아이디어로 선택하였다. 무엇보다도 그는 청자가 지각할 수 있는 만큼의 숫자를 이용한다.<sup>52)</sup> 즉 자신이 제시한 음향을 청자가 인지하는 데 충분한 시간을 가질 수 있도록 혹은 친숙하게 들릴 수 있도록 반복하는 것이다. 이러한 반복과정에서 그는 ‘침묵’을 자주 등장시킨다.

그의 침묵에 대한 탐구는 확장된 연주기법, 극단적인 다이내믹과 음역에 의한 폭넓은 표현력과 함께 샤리노가 작품의 진행과정에서 매력을 표출하는 하나의 대안이며, 그의 작곡기술이 작품에 내재하여 다양하고 흥미로운 음향을 유발하게 하는 시도라 할 수 있다. 또한 그는 미시적인 영역에서의 음향들을 개발하는 섬세함을 특징으로 소리의 ‘고요함(silence)’을 중시하여 깨지기 쉬운 소리, 사라짐에 가까운 미약한 소리들을 세밀하게 표현하려고 했던 것이다. 특히 샤리노는 극단적인 다이내믹 혹은 명확한 음고의 표현이 필요할 때 이를 자주 배치한다. 이러한 부분은 소리와 침묵 사이에 경계를 형성할 때 자주 발생하게 된다. 이처럼 샤리노의 음악을 표현할 때, ‘고요함’으로부터 오는 정적, 적막과 침묵은 매우 중요한 역할을 한다.

일반적으로 침묵이란, ‘0-사운드(zero-sound)’ 즉 아무것도 들리지 않는 소리를 뜻한다. 하지만 샤리노는 자신의 음악에서 침묵의 절대적 조건은 존재하지 않으며, ‘침묵은 미세한 음향들이 스스로 그리고 무한히 퍼져나가는 발산으로, 모든 소리를 포함한다. 따라서 소리

---

51) 천문학 또는 물리학에서 우주의 처음을 설명하는 모형으로, 매우 높은 에너지를 가진 작은 물질과 공간이 약 137억 년 전의 거대한 폭발을 통해 우주가 되었다고 보는 이론이다. 『물리학용어사전』, 한국물리학회(편) (서울: 북스힐, 2013), “대폭발.”

52) Nicolas Hodges, “A Volcano Viewed from Afar: The music of Salvatore Sciarrino,” *Tempo, New Series* 194 (October 1995): 23.

는 침묵의 이러한 특징을 항상 유지하고 보존하게 되는 것'<sup>53)</sup>이라는 견해를 밝혔다. 이를 위해 그는 극단적인 음역에서 확장된 연주기법으로 새로운 음향소재를 창출하고 다양한 음악적 공간과 음색의 유형을 끌어낸다.

샤리노는 자신의 음악에는 수많은 소리의 표현과 움직임의 바탕으로 하며, 침묵에서 그 섬세한 울림들은 확장된 연주기법을 사용하여 명확하게 들리도록 해주고 '청자가 더 수준 높은 청취를 경험할 수 있게 만든다'<sup>54)</sup>고 여겼다. 또한 자신의 음악을 들을 때 '청자는 청취의 문턱을 낮출 것을 요구받게 되며 그래서 어느 시점의 순간에 더 많은 것을 듣게 된다'<sup>55)</sup>고 설명했다. 즉 청자는 침묵에 의해 어떤 음악적 요소들을 사용하는지, 또 그 요소들의 기능은 무엇인지 알 수 있게 되는 것이다. 이는 노노가 '음향'과 '청취'에 대한 새로운 개념들을 제시한 것과 통한다고 할 수 있다.<sup>56)</sup>

샤리노가 가진 이러한 특징은 노노의 1980년대 이후 작품에서 자주 등장했던 극단적인 다이내믹에서 찾아볼 수 있다. 노노의 곡에는 *pppppp*의 극도로 여린 다이내믹<sup>57)</sup>이 등장할 뿐 아니라 *pppppp*에서 *pppppp* 사이의 미묘한 소리의 변화까지도 표시하였다. 샤리노는 노노로부터 이러한 확장된 청취의 유형과 가능성에 대해 흥미를 느꼈

53) Gavin Thomas, "The Poetics of Extremity. Gavin Thomas Introduces the Remarkable Music of Salvatore Sciarrino," *The Musical Times* 134/1802 (April 1993): 194.

54) Megan R. Lanz, "Silence, Exploring Salvatore Sciarrino," (Ph.D. Diss., University of Nevada, Las Vegas, 2010), 1.

55) Lanz, 위의 글, 7.

56) 음향과 청취에 대한 이러한 새로운 개념과 태도는 노노가 '오직 청취에만 집중하는 것을 통해, 즉 귀를 통해 음향의 움직임을 느끼고 보는 것이라고 설명한 내용과 어느 정도 궤를 같이 하는 것으로 볼 수 있다. 이러한 경향은 샤리노에게도 영향을 주었다고 보인다.

57) 청자가 소리의 존재에 의문을 가질 수 있을 정도의 아주 여린 소리.



다. 특히 샤리노는 점진적인 다이내믹의 효과를 위한 크레센도와 데크레센도의 사용 전후에, 각 음에 다이내믹의 명확한 삽입을 위한 ‘0-사운드’ 즉 침묵을 추가하여 다이내믹 변화과정을 만든다. 예를 들면, 그의 작품 《뒤집어진 공간》(*Lo Spazio Inverso*, 1985)<sup>58)</sup>에는 클라리넷의 공기 음향, 첼로의 인공 하모닉스, 바이올린의 약음기 사용으로 아주 적은 음량을 유지한 채 크레센도와 데크레센도를 반복하는 부분이 빈번히 등장한다. 이때 커지거나 작아지는 음량의 변화는 침묵을 향해서 소리가 사라지는 지점인 알 니엔테(*al niente*)에 도달하여 정적과 고요함을 심화시킨다.

락헨만은 “노노의 후기 작품에 나타나는 고요함은 격앙된 지각의 포르티시모(*ff*)로 우리를 이끈다.”고 설명했다.<sup>59)</sup> 즉 고요함을 통해 익숙한 것들을 낯설게 받아들이도록 만드는 창조적인 과정을 경험하게 한다는 의미이다. 이는 노노의 음악을 설명한 락헨만 자신도 중요하게 여겼던 부분이며, 샤리노가 청취에 대해 밝힌 견해에서도 노노와의 연관성이 발견된다. 샤리노의 음악에서 고요함은 환기를 시키고 자할 때 ‘조용한 사운드(quiet sound)’를 통해 자주 등장하는데, 이것은 ‘0에 아주 가까운 사운드(close to zero-sound, close to no-sound)’를 뜻한다.<sup>60)</sup> 그는 조용한 사운드를 침묵과의 경계를 만들기 위한 하나의 장치로 하여, 섬세한 음색처리를 위해 확장된 연주기법을 함께 사용한다. 침묵의 사용은 마치 《뒤집어진 공간》이란 제목에서

58) [악보 40] 참조.

59) Alastair Williams, “Ageing of the new: the museum of musical modernism,” in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, ed. Nicholas Cook and Anthony Pople, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 517.

60) Thomas, 앞의 글. 193.

제시한 것처럼 청취를 위한 반전의 공간에도 기여한다. 이는 샤리노가 ‘0에 아주 가까운 사운드’에 대한 청취의 개념을 재설정하여 묘사하는 청각적 경험을 통해서 도달했다. 그는 ‘공간의 도치를 전후배경 사이에 침묵과 소리의 전환을 위한 은유라고 생각했으며, 침묵의 공간이 물리적인 공간이 아닌 정신(감정)적인 공간의 사용에 의해 강화, 증대될 수 있다<sup>61)</sup>고 표현했다.

‘0에 아주 가까운 사운드’는 이후에 경과구적인 부분 없이 갑작스럽게 출현하는 강렬한 음향군과 함께 주의를 집중시킨다. 이러한 부분은 그의 작품 전체에 내재해 있으며, 음량이 큰 사운드 즉 강렬한 음향군은 종종 각 프레이즈의 마침표 역할을 한다. 강렬한 음향군은 조용한 사운드의 삽입으로 마치 지속되는 음향이 갑자기 멈추는, 혹은 방해하는 듯한 출현 효과로 그 사이의 균형이 깨진다. 여기서 샤리노는 ‘극단적인 사운드의 처리를 위해 다이내믹의 단계를 억누르는(생략하는) 것으로 청자와의 은유적인 극단적 거리와 공간을 형성’<sup>62)</sup>한다. 이러한 격정적인 상황은 특히 그의 《뒤집어진 공간》에서 굉장히 명확하게 들을 수 있는데, 정적인 사운드가 계속되다가 갑작스러운 폭발 사운드가 등장한다. 정적인 사운드는 폭발 사운드 다음에 지속적으로 뒤따라 나오며 강렬한 음향군을 완화시키는 역할을 한다. 이러한 독특함은 샤리노의 ‘경향과 특징’을 쉽게 그려낼 수 있다. 그는

---

61) Juliana Hodkinson, “Presenting Absence: Constitutive Silences in Music and Sound Art Since the 1950s,”(Ph.D. Diss., Department of Musicology Faculty of Humanitie University of Copenhagen, 2007), 134-135, trans. Hodkinson.(Chung Eun Kim, “Silence in the music of John Cage, Toru Takemitsu and Salvatore Sciarrino,”(Ph.D. Diss., University of New Brunswick, New Jersey), 60에서 재인용).

62) James Dennis Bunch, “A Polyphony of the Mind: Intertextuality in the Music of Salvatore Sciarrino,”(Ph.D. Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016), 192.

이런 효과를 ‘소폭발(little bang)’<sup>63)</sup>이라 부르는데, ‘폭발(bang)’의 효과는 대조적인 두 사운드의 드라마틱한 관계, 프레이즈의 시작과 변화의 시점 그리고 구성의 흐름에 따라 또 다른 위치를 점하는 것으로 해석할 수 있다. 이와 같은 전개과정은 인과성이 결여되어 있기 때문에 음악의 텍스처를 보다 흥미롭게 만들며 청자를 긴장시키는 효과를 낳는다. 이러한 음향군의 극단적 대비와 시간이 멈춘 듯한 격리, 고립된 공명효과는 그의 음악에 독특한 아우라를 형성한다. 샤리노는 청자가 갖게 되는 긴장감은 바로 연주자에 의해서 인지 가능하게 된다는 점을 강조했는데<sup>64)</sup> 이는 그의 음악에서 ‘침묵’이 청자를 긴장시키고 생각하게 만들며 청자의 이러한 청취형태는 연주행위에 의해서 유지될 수 있어 연주자의 역할도 부각시켰다고 해석할 수 있다.

서론에서도 언급했듯이 샤리노의 음악은 필자가 확장된 기악음향 소재를 사용하는 작곡방식에 입문하게 된 계기를 제공하였다.

위에서 언급한 ‘0에 아주 가까운 사운드’의 처리는 샤리노가 필자에게 끼친 주요한 영향 중 하나로서 필자 역시 심혈을 기울여 사용하는 방식이다. 이는 매우 여린 다이내믹에서 확장된 연주기법에 의한 음향소재가 가진 음색의 변화와 특징을 더 섬세하게 잘 드러낼 수 있으며, 이와 더불어 필자의 작품에서 등장하는 극단적인 음향의 대비는 첨예한 제스처의 대비를 연출함으로써, 긴장감을 유지시킬 수 있기 때문이다.

---

63) 예를 들면, 그의 《뒤집어진 공간》에서 조용한 사운드 사이에 *sfz*의 다이내믹으로 첼레스타의 두터운 화음진행(클러스터)이 등장한다. 이는 ‘대폭발(big bang)’에서 유래된 것으로, ‘소폭발(little bang)’의 전후 배경에는 항상 일시적인 정체를 연상시키는 ‘조용한 사운드(close to no-sound)’를 사용한다.([악보 44] 참조)

64) Latham, 앞의 글.

### 1.3. 귄터 슈타인케(Günter Steinke, 1956~ )<sup>65)</sup>

슈타인케의 작품에서는 “음악의 시간”을 다루는 방법, 즉 곡의 구조를 결정하는 거시적 관점의 시간으로부터 음가라는 미시적 관점까지 아우르는 방식과 그것을 비율, 조합 또는 매개변수 등을 통하여 작곡어법에 구현해내는 방법적 측면에서 음렬주의에 대한 특징을 발견할 수 있다. 그는 초기의 락헨만과 노노처럼 후기 음렬기법의 영향을 받았는데, 이는 당시 작곡어법으로 활성화되어 있던 음렬주의가 간접적인 양분이 되었던 것으로 보인다.

슈타인케의 대다수의 작품들은 성부별 재료의 사용에 있어, 지속 시간에 따라 미리 계획된 일련의 체계에 기초를 두고 있다. 이렇게 형성된 성부들은 자신이 지정한 모듈(Module)<sup>66)</sup>을 통해서 여러 층을 만들며 동시에 진행된다. 각각의 층들은 서로 다른 음가의 비율이 적용된 모듈이 배치되어 음의 출현에 있어서 수직적으로도 다양한 결과

65) 독일 북부의 쉘레스비히-홀슈타인주(Schleswig-Holstein) 뤼베크(Lübeck) 출신으로 1975년부터 1977년까지 뤼베크 음악대학(Musikhochschule Lübeck)에서 음악교육학을 전공하였고, 피아노와 트럼펫을 수학하였다. 1977년부터 1982년까지 쾰른 음악대학(Hochschule für Musik Köln)에서 대위법, 작곡, 음악분석을 수학하였고, 음악교육학 최고과정을 이수하였다. 그리고 쾰른 대학(Universität in Köln)에서 독어독문학 최고과정을 이수하였다. 이 후 1984년부터 1988년까지 프라이부르크 음악대학(Hochschule für Musik Freiburg)에서 전자음악과 음악이론을 공부하였다. Stefan Drees, “Günter Steinke,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1996), 15: 866-867.

66) 구조 안의 작은 단위, 한 조각의 개념으로, 시간 값의 틀을 말한다. 하나의 모듈은 임의로 정해놓은 길이가 있으며, 모듈의 내부는 서로 다른 값(1에서 19까지 다양한 길이 사용)들 중 몇 개를 선택한 후 반복, 치환하여 다양한 순서로 구성된다. 각 성부에 사용되는 기본 음가는 상이한 비율을 가진 여러 개의 잇단음표( $1/3$ ,  $1/5$ ,  $2/5$ ,  $3/7$ ...)들이 적용된다. 따라서 여러 개의 모듈은 각 성부에 다양한 시간(값), 길이로 배치되어 사용된다. Stefan Drees, *Der Komponist Günter Steinke Texte und Essays*, (London, Frankfurt, New York: Boosey & Hawkes, 2007), 76.

를 얻을 수 있다. 이것은 여러 매개변수들을 분해, 조합하여 이들을 배치하는 방식을 통해 전체구조를 형성하고, 작품의 형식미를 갖추고자 한 것이다. 슈톡하우젠이나 불레즈는 매개변수들을 순열별로 나열하거나 순열에 따라 순서를 만들고 조합한 반면, 슈타인케는 순열이 아닌 상이한 비율을 가진 음가들의 열을 만들어 사용하는 것이 특징이다. 즉, 그는 여러 잇단음표들을 사용하여 서로 다른 음가(音價)열을 만들고 그 음가열이 모여 하나의 모듈을 이루며, 이 모듈들이 다시 모이고 연결되어 하나의 구조를 형성하도록 했다.

슈타인케는 음가 뿐 아니라 연주기법에서도 모듈의 시스템을 적용시켰다.<sup>67)</sup> 각 성부에 배치된 악기들은 수평적, 수직적으로 구성된 여러 가지 음색재료들의 조합으로 전체적인 음향을 만든다. 즉, 다양한 재료들이 모듈의 시스템을 통과하며 작품을 끌고 가는 질서정연한 요소로 변모하게 만든 것이다. 또한, 그는 모듈 내에 크고 작은 숫자들의 나열과 배치로부터 밀도와 여백을 형성하여 긴장과 이완을 나타낸다.

슈타인케가 만든 모듈은 그가 사회를 바라보는 방식에서 연유한 것이다. 그에게 있어서 작곡의 핵심은 우리가 관계를 맺고 있는 사회를 바라보는 시각과 그 시각으로 사회의 모습을 묘사하는 데 있다.<sup>68)</sup> 즉, 다양한 음향요소들과 그 안에 존재하는 더 작은 단위의 음색재료들이 변화하고 상호작용하는 것은 곧 우리가 사는 사회구조의 축소판이라고 이해한 것이다.<sup>69)</sup> 슈타인케의 작품에서는 작품 속의 한 부분

67) Seung-Eun Lee, "Klangstruktur und Strukturklang zum Verhältnis von vokaler- und instrumentaler Komposition in Günter Steinke's Ensemblestück „...wie eine Feuerflamme...“,“ (Diplom Diss., Folkwang-Hochschule Essen, 2007), 33-34.

68) 슈타인케와의 서신교환 [2017년 3월 26일].

69) 슈타인케와의 서신교환 [2017년 3월 26일].

을 이루는 규칙이 전체를 만드는 규칙에도 적용된다. 즉 세부를 이루는 작은 프레이즈들이 모여 큰 운곽을 만드는 것이다. 필자는 이러한 슈타인케의 규칙성에 대한 사고로부터 영향을 받아 각 매개변수의 사용원칙을 작품 전체의 체계 속에서 운용하는 방식으로 사용한다. 슈타인케와 락헨만을 비교해 볼 때, 락헨만은 기존에 음악의 재료로 사용되지 않았던 비관습적인 소리를 찾으려고 했으나 슈타인케는 새로운 소리에 대한 탐구가 아닌, 조합과 배열의 사고에 집중한다. 이는 우리 사회 속에서 미세하게 움직이는 모습들과 그 사이에서 일어나는 상호작용을 음악으로 표현하기 위함이다. 또한 락헨만이 전통적인 미학을 부정하는 세계관을 가졌다면, 슈타인케는 전통을 부정하기 보다는 우리가 존재하는 사회 곳곳에서 일어나는 사건의 결과와 이것들 간의 관계성, 미묘한 변화들을 포착하여 음악으로 표현해내는 것을 중시했다. 그는 사회를 구성하는 다양하고 세밀한 요소들 간의 상호작용을 반영하기 위해 모듈의 시스템을 만든 것이다. 이렇게 만들어진 모듈들의 조합은 긴장과 이완의 결과로 나타나고, 이러한 긴장과 이완은 곡의 전개방식 뿐 아니라 더 큰 구조를 만들기 위한 수단으로 사용된다.<sup>70)</sup>

음향요소의 측면에서 슈타인케는 소음과 악음에 대한 경계선을 느슨하게 만들어 사용하였다. 그는 음향요소란 소음과 악음의 사이 또는 음가를 가진 음형들 사이에서 만들어진다고 생각했으며, 앞으로는 전자음악의 음향들도 확장된 음향소재로 탐구되어야 한다고 주장했다.<sup>71)</sup> 그는 어떤 음향 결과들이 작은 차이점을 만들고 그 차이점을 청중이 인지하도록 하는 것을 음향음악의 중요한 목적으로 여겼으며,

---

70) 슈타인케와의 서신교환 [2017년 3월 26일].

71) 슈타인케와의 서신교환 [2017년 3월 3일].

이를 위해 작곡에서의 테크닉이 필요함을 강조했다. 즉 음색의 차이를 만드는 연주기법에 대한 이해와 다양한 매개변수들을 사용한 음향소재의 활용을 통해, 음향 결과물의 변화 과정을 청중이 인식할 수 있도록 시도하고자 한 것이다.

슈타인케의 작곡방식은 구조적인 아이디어에 집중되어 있다. 이는 작품 내에 사용되는 재료들과의 관계, 그것들의 경과적 진행, 형식의 구상에서 변형까지 고려할 수 있는 아주 개방된 변수로서 작용한다. 이러한 아이디어는 그에게 있어 작곡과정의 동력으로 작용하며 많은 예술적 자유를 준다. 그 속에서 그는 “직관적인 접근, 그리고 착상단계에서 느낀 감정을 바탕으로 작곡을 해 나가는 것”<sup>72)</sup>이다.

## 2. 세 명의 작곡가들로부터 받은 영향

앞의 세 작곡가는 유럽 음악에 퍼져있던 후기 음렬주의의 배경 속에서 각자의 방식으로 새로운 음향을 추구하기 위해 확장된 연주기법에 의한 음향소재를 사용한다는 점과, 동시에 각자 독창적인 음악언어를 지니고 있다는 점에서 필자의 음악에 여러 모로 자양분이 되었다. 필자의 작품에 사용하는 확장된 기악음향소재 이외에, 필자가 주목하고 작품 안에 소화시키고자 하였던 세 작곡가의 다양한 측면은 다음과 같다.

락헨만이 악기 연주법의 전통적인 경계를 무너뜨림으로써 음향의 확장을 가져옴과 동시에 ‘청취’에 집중한 점, 샤리노가 음색의 대비를 통하여 새로운 음향결과를 창출한 점, 그리고 슈타인케가 음향과 음

---

72) Stefan Drees, 앞의 글, 24.

악의 시간을 아우르는 구조적인 사고방식과 어법을 구축해낸 것이다. 특히 락헨만의 음향재료의 확장은 악기 연주법의 확장이라는 점에서 필자와 공통점을 가지나, 필자의 방식은 악기의 전통적인 기법과 음고가 있는 음향 또한 동반시킨다는 점에서 락헨만의 그것과 차별성을 갖는다.

필자에게 있어, 비전통적인 기법들의 사용으로 형성되는 다양한 음향소재의 활용은 음색의 차이를 낼 수 있는 음향적 가능성을 두고 고민하고 집중하던 시기에 가장 큰 관심을 끌었던 부분이다. 이를 통해 음향재료의 영역을 넓힐 수 있었을 뿐 아니라, 악기의 소리발생에 대한 물리적 과정과 연주방식에 따른 음향현상을 정확히 알 수 있게 되었다.

일반적으로 이러한 확장된 연주방식을 사용하는 작곡가들의 악보에서는 새로운 음향소재들의 표기를 위하여 주로 새로운 기호, 그래픽을 비롯한 상세한 지시어로 연주기법을 표현한다. 필자 역시 다양한 연주법을 표기함에 있어 이러한 방법으로 음표를 대신하거나 연주에 관한 여러 세부 사항들을 자세하게 나타낸다. 또한, 연주 테크닉의 연결성을 고려한 연주자의 편의성을 위한 기보법에도 집중한다. 이에 대해서는 다음 장에서 악보와 함께 자세히 다루도록 하겠다.

음향소재에 대한 세 작곡가의 공통된 생각은, ‘소리’에 주목하고 ‘청취’에 집중했던 결과와 확장된 영역의 가능성에 대한 모색과 시도였다고 해석할 수 있으나, 이들의 음악적 경향을 위한 사고의 출발점이 서로 다르며 실제 추구하는 방향(미학관)도 다른 양상을 띠고 있어 상이한 방식으로 필자에게 영향을 미쳤다.

필자의 경우, 기악음향소재의 탐색에 주목하게 된 출발점은 서론에서도 언급했듯이 전통적인 음재료 사용방식에 대한 변화와 확장이



었다. 즉, ‘전통의 부정’에서 출발하여 기존에 음악의 재료로 사용하지 않았던 소리들을 새로운 연주기법으로 만들어낸 락헨만과 달리, 필자는 사용되지 않았던 소리를 찾는 것 자체가 목적이 아니며, 악음과의 음색적 차이를 낼 수 있는 음재료, 그리고 필자의 창작세계를 펼치는데 사용할 새로운 소리재료가 더 필요했던 것이다.

이에 필자는 악음에 확장된 소리재료들이 담겨있는 음향들을 사용하되, 가급적 현저한 음색적 차이를 드러내도록 소음의 생산에 주력한다. 이는 소리재료가 단순히 새로운 것(new thing)과 같은 소음적 울림으로만 존재할 때보다 소리의 탐색과정이 악음에서 출발하여 확장된 음향소재로 변화될 때, 필자에게 음악적 의미를 더 강화시키기 때문이다. 즉 필자는 소음화 과정을 거친 악음이 새로운 소리재료의 결과물로 창출되었을 때, 비로소 음향적 도구로서 가치가 있다고 여긴다.

필자에게 있어서, 앞서 서술한 샤리노의 음향적 대비는 보다 “확대된” 의미로 작용한다. 필자의 작품 속 표제들과 음악적 아이디어를 살펴보면 다음과 같은 대비적인 요소들을 찾을 수 있다.

이미지의 묘사를 전개방식으로 한 《그림자》에서는 그림자와 실체, 《상(像)I, II》에서는 상(허상과 실상)과 물체 그리고 움직임의 묘사를 전개방식으로 한 《류(流)》와 《나래》에서는 ‘정’과 ‘동’을 각각 소음과 악음의 음색적 차이로 작품 속에 펼쳐놓음으로써 서로 대비되는 두 개념의 역동적인 상호작용에 초점을 맞추고 있다. 즉, 소음과 악음의 음색적 차이는 이미지와 움직임의 묘사를 표현하는 음악적 도구로서 사용되며, 각각의 묘사를 위해 설정한 두 개념의 대비에도 적용된다.

필자의 작품에서 물리적, 자연적 현상의 음악적 형상화를 위해 사용되는 이러한 대조적인 요소들은 샤리노의 음악에서 보이는 음향

의 대비 뿐 아니라 곡의 형식구분과 전개양상을 위한 수단으로서도 작용하는 것이다.

작품의 세부적인 측면에서 필자는 음고, 음가, 음량 등 체계화·단계화가 가능한 매개변수들의 다양한 배치와 그러한 조절이 불가능한 음색재료의 변화를 중심으로 구성한다. 슈타인케는 그의 작품 내부를 구성함에 있어, 그가 만든 모듈을 사용하는데, 철저히 계산된 그것들의 순서, 길이, 배음의 비율이 밀도와 여백을 표현하는 매개체로 작용한다. 이러한 슈타인케의 규칙성에 대한 사고로부터 필자가 흡수한 것은 작품의 구상단계에서 항상 임의의 비율을 정하여 구조적인 틀을 마련하는 것이다. 그리고 곡 전체를 이루는 섹션들 혹은 하나의 섹션을 구성하는 프레이즈들의 길이, 각각의 프레이즈 내에 주요 매개변수들이 등장하는 위치 등을 미리 정한 비율에 대입하여 설정한다. 다음으로 수치화가 가능한 매개변수들의 변화에도 가급적 동일한 비율을 적용하며, 이후 미세하게 움직이는 음향소재들의 조합과 배치를 통해 긴장과 이완의 균형을 조절한다.

이상으로 논의한 내용들을 기반으로 필자는 확장된 기악음향소재를 중심으로 한 작곡기법을 확립해 나갈 수 있었다. 무엇보다도 필자에게는 새로운 음재료의 형성과 다양한 연주기법의 조합을 통해 음색을 변화시킬 수 있다는 착상, 그리고 그 가능성의 무한함이 음악적 흥미를 주는 요인이었다. 지금까지 언급된 작곡가들의 영향을 발판으로 기악음향소재에 대한 보다 탄탄한 토대를 마련하게 되었고, 이를 기반으로 하여 필자의 음악적 사고와 작곡기법을 펼칠 수 있게 되었다.

다음 장에서는 위 작곡가들의 작품도 포함하여, 필자의 실내악 작품에 사용된 기악음향소재의 형성과 활용에 대해 악보를 비교·분석하겠다.

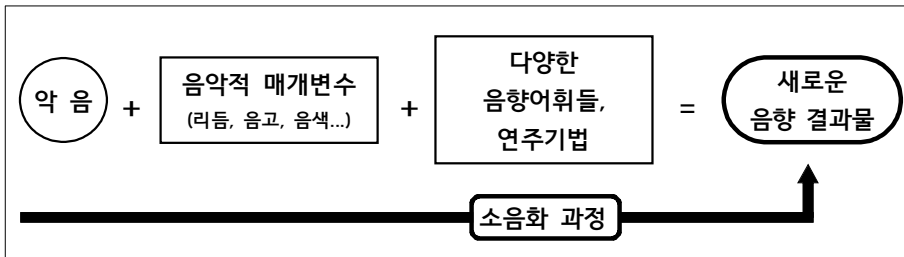
#### IV. 이승은의 작품에 사용되는 기악음향소재에 의한 연주기법

이 장에서는 실제로 음색재료를 사용하여 음향을 만들고 활용하는 방법을 논한다. 언급한 바와 같이 본 연구에서 다루는 음향은 악기에서 나오는 모든 소리 즉 ‘악음’과 ‘소음’을 포괄한다. 때문에 전통적인 악기에서 나오는 음향 뿐 아니라 새로운 연주기법 즉 비전통적인 방식으로 새로운 음향을 만들어 이용해야 한다.

서론에서도 언급했듯이, 일반적으로 악음과 소음은 기음으로부터 구성하고 있는 모든 부분음들의 진동수들이 규칙적인 정수비를 이루는가에 따라 결정된다. 그러나 음향을 중심재료로 사용하는 음악에서는 기음의 정수비 여부를 판별기준으로 삼지 않기 때문에 악음과 소음의 기준이 훨씬 느슨해진다. 가령, 바이올린족 악기에서 브릿지 뒤의 음 즉 브릿지와 줄걸이(tailpiece)사이에 있는 현들은 매우 짧고 브릿지와 가깝기 때문에 흔히 소음에 가까운 극단적인 고음이 발생한다고 한다. 하지만 울림이 풍성하지 않을 뿐, 각각의 현들은 개방현으로부터 옥타브+완전5도 위 음을 정확히 낼 수 있고, 운궁(運弓) 시 활의 사용법에 따라 다양한 음색도 얻을 수도 있다. 이러한 점을 토대로, 필자는 음 재료의 출처와 생산방식의 차이에 따라 악음과 소음의 상대적인 영역도 고려하고자 한다.

필자가 사용하는 악음의 영역에서는 악기제작 시 원래의 발음원리에 기인한 소리, 예를 들어 현악기는 현의 진동을 이용하여 내는 소리, 관악기는 관에 공기를 불어 넣어서 내는 소리들을 기본적으로 다룬다. 소음의 영역에서는 악음을 사용하되, 악기의 발음방법이나 발음위치 등을 변화시켜 생성된 음향을 소리재료로 사용한다. 이러한 방법을 통해 악음과 소음의 범주를 다음과 같이 설정하였다.

악음은 악기의 보편적인 연주법에서 나는 전통적인 소리들로 간주한다. 필자가 사용하는 소음들은 악음으로부터 만들 수 있는데, 음색·음고·음량·강도<sup>73)</sup> 등의 매개변수에 변화를 일으키는 다양한 연주기법, 음향어휘들과 발음체에서 나오는 소리의 확장요소들을 조합하여 소음화 하는 것이다. 이를 다음과 같이 도식화할 수 있다.



[표 1] 확장된 기악음향소재의 형성

이렇게 형성되는 확장된 기악음향소재는 악음과 소음을 동시에 발생시켜 독특한 음향효과를 낼 수 있으며, 필자의 작품에서는 그 정도의 차이와 맥락에 따라 상대적인 영역에 놓이게 된다. 예를 들어 현악기의 경우, 브릿지 혹은 지판 가까이에서 연주하는 F-홀 위에서 연주되는 음에 비해 소음으로 분류되는 반면, F-홀 위의 악음에 활동으로 인공 하모닉스와 트릴 주법을 사용한다면 보다 소음의 영역으로 분류되어 앞서 분류되었던 소음은 상대적인 악음으로 간주될 수 있다.

73) 다이내믹에서는 절대적인 음량(volume)을 나타내는 소리의 세기(loudness)와 음의 뉘앙스를 함께 표현하는 강도(intensity) 즉 강도의 집중성을 구분 지을 수 있다. 악음에서 소음을 만들기 위해 필요한 악기주법 즉 어떻게 연주하느냐, 어떻게 다루느냐에 관한 것을 의미한다. 악기가 하나의 음을 내는 데 필요한 음고와 음량 뿐 아니라 아티큘레이션, 음색을 비롯한 여러 가지 특징들을 부여하여 음 세기의 개념 내지는 범주를 확장시키는 것이다.

관악기의 경우, 하나의 주요 음에 두 개의 서로 다른 음을 교대로 불규칙하게 빠른 속도로 반복하는 더블 트릴(double trill)주법은 연주 과정에서 운지의 빠른 이동으로 인한 미분음과 소음들이 발생하게 되어 일반적인 두 음 트릴에 비해 소음영역으로 분류된다. 하지만 두 음 트릴에 공기 음향(air sound, Luftgeräusch[Ger.])과 넓은 음정의 비브라토(wide vibrato)를 사용한다면 더블 트릴은 상대적인 악음으로 여겨질 수 있다. 이러한 경우, 필자는 가급적 현저한 음색변화를 일으키는 음향결과를 위해 보다 많은 소음을 생산할 수 있는 재료와 연주기법을 찾기 위해 노력한다.

전통악기에서 음향을 만드는 방식은 대략 불기(blow), 두드리기(knock), 뜯기(pluck), 긁기(draw)의 네 가지로 나눌 수 있는데, 악기의 특성에 따라 이러한 주법을 확장시킨다면 새로운 소리를 얻을 수 있다. 예를 들어 현악기에서는 위 네 가지 방법 중 두드리기, 뜯기, 긁기를 거의 자유자재로 사용할 수 있으며 연주법의 확장을 통해 새로운 음향을 얻기에 용이하다. 이는 무엇보다도 현악기가 가진 태생적인 장점이라고 할 수 있다. 반면, 관악기는 음역에 따른 음색이 고정된 편이어서 음색 조절의 폭이 적기 때문에 다양한 소음을 만들어 내기가 어렵다. 20세기 작곡가들은 음향 생산의 대부분이 호흡에 의존하는 관악기의 한계성을 극복하여 다양한 호흡법과 운지를 이용한 여러 가지 연주법들을 본격적으로 개발, 사용하여 새로운 음향을 만들었다.

II장에서 간략히 언급한 바와 같이, 새로운 소리를 얻기 위한 연주법은 그 소리가 연주현장에서 계속 사용될 것을 전제로 태동되었고, 이러한 소리가 기존의 보편적인 연주법과 함께 사용가능하도록 만들어졌다. 즉 새로운 음향을 전통악기로부터 얻는 것은 무대 위에

서 연주자들의 연주행위를 통해 청중이 소리의 발생과정을 관찰할 수 있고, 필요에 따라서 악기의 일반적인 연주법과 혼용되기도 한다. 이는 연주자를 매개로 하여 기존의 음재료와 새로운 소리재료를 효율적으로 사용할 수 있는 가능성을 열어준다.

본 장에서는 바이올린족 현악기군과 관악기군을 위한 필자의 실내악 작품들을 대상으로, 각 악기별 다양한 음향어휘들과 기악음향소재의 활용을 중심으로 살펴보고자 한다. 그리고 III장에서 언급한 작곡가들의 작품들 중 필자가 영향을 받은 부분도 함께 비교하여 조망할 것이다.

## 1. 음색조합을 통한 음향형성

이 방법은 동질의 악기군 혹은 상이한 악기군에서 발생하는 유사한 특징을 갖는 음향 결과물을 조합하여 새로운 성격을 가진 음색재료들로 전체 음향을 형성하는 것이다.

다음의 악보는 필자의 곡 《나래》의 일부이다. 여기에서는 트레몰로와 비브라토 주법을 함께 사용함으로써 발생하는 미세한 음색 차이를 통해 각 악기가 서로의 음색을 수식하는 듯한 효과를 내도록 했다.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The score is for measures 21 and 22. The Flute part has a tremolo effect indicated by a wavy line and a circled 'X' above the staff. The Violin part has a vibrato effect indicated by a wavy line. The Violoncello part has a tremolo effect indicated by a wavy line. Dynamics include pp (pianissimo) and p (piano). The score is written in treble and bass clefs.

[악보 1] 이승은 《나래》, mm.21-22

현악기에서 사용하는 중음 주법(double stops)<sup>74)</sup>의 하나인 두 현 트레몰로(tremolo)<sup>75)</sup>는 다양한 음정의 연주가 가능한 주법이다. 개방현

74) 한 번에 두 줄 이상을 찰현하여 연주하는 방법으로, 현악기들은 4현으로 구성되어 있어 이론적으로는 4화음까지 연주할 수 있다. 하지만 현 사이의 간격을 일정하게 고정시키는 브릿지의 각도에 따라 현들은 곡선을 이루고, 활은 직선이기 때문에 동시에 4현을 긋는 것은 불가능하여 두 개씩 나눠서 긋는 식으로 연주한다. 일반적으로 풍성한 화음이나 울림을 얻기 위해 사용하게 된다.

75) 트레몰로는 반복되는 동일한 음들을 단순하게 기보할 목적으로 사용되지만, 많은 작품들에서 박절적 규칙성의 유무 및 구현 방법에 따라 다양한 고 효과적인 음향어휘로 활용할 수 있다.

과 운지된 현이 동음일 경우 비브라토나 글리산도 등 다른 주법을 함께 사용하면 음색적인 트레몰로의 효과를 얻을 수 있다. 또한 각 현에서 잔향을 더 오래 남길 수 있기 때문에 소음의 형성이라는 측면에 있어 운지 트레몰로<sup>76)</sup>보다 더 유리하다. [악보 1]은 약한 다이내믹으로 다양한 음역에서 동일한 G음을 트레몰로 주법으로 연주한다. 플루트에서는  $g^1$  음을 중심으로 움직이는 넓은 음정의 비브라토(vibrato, 약어 *vib.*로 표기)<sup>77)</sup>와 글리산도(glissando, 약어로 *gliss.*로 표기)<sup>78)</sup>를 사용하는데,

76) 한 현 위에서 운지의 움직임에 의해 이루어지는 트레몰로를 일컫는다. 운지 트레몰로는 개방현을 포함하지 않는 경우, 한 현 위에서 손가락을 벌려 엄지 또는 검지부터 소지까지 닿을 수 있는 최대 음정까지 구현이 가능하다.

77) 비브라토(vibrato)는 음이 연주되는 동안 운지 위치에서 연주자가 팔, 손목, 손가락을 동원하여 만드는 진동이다. 또는 활을 이용하여 현에 적당한 압력을 가하여 미세한 움직임으로 진동을 만들 수 있는데, 활을 이용하므로 Bogenvibrato[Ger.]로 표시한다. 비브라토를 원하지 않을 경우 non vibrato 또는 senza vibrato를 사용하고, 보다 적은 비브라토를 요구할 경우 poco vibrato, 많은 비브라토를 요구할 경우 molto vibrato라는 지시어를 사용한다. 그리고 비브라토의 정도를 확장시켜 음고의 이동을 요구하는 경우가 있는데, 이를 넓은 음정의 비브라토(wide vibrato, Grosses Vibrato[Ger.])라고 한다. 비브라토를 하지 않을 경우 non vibrato를 표기한다. 비브라토의 정도를 자주 바꾸거나 음고의 이동을 보다 좁거나 넓게 연주할 경우 필자는 주로 그래픽을 이용하여 표현한다.

78) 목관악기의 경우 두 가지 방법이 있는데 취구를 조절하는 방법(embouchure glissando, Ansatzglissando[Ger.])과 키를 서서히 열거나 닫으면서 소리를 내는 방법(fingered glissando, Griffglissando [Ger.])이 있으며 두 가지 모두 혼합하여 사용하기도 한다. 엠부처 글리산도는 음고의 이동이 1/4이하의 좁은 글리산도를 할 때, 운지법의 변화 없이 입술의 긴장도를 변화시켜 얻을 수 있다. 이 주법은 다양한 음역에서 사용할 수 있고, 상승하강의 진행도 자유로우며 구강구조의 움직임과 속도에 따라 조절할 수 있다. 플루트의 경우 헤드를 안팎으로 돌려 바람의 각도를 바꾸는 방법을 이용하여 음고와 길이의 조절이 가능하다. 핑거 글리산도는 키를 닫은 상태에서 미분된 단위로 음을 낮추거나 오픈 홀을 이용해 서서히 키를 열어 글리산도 할 수 있다. 목관악기에서 어느 한 음을 붙였을 때, 위와 아래로 반음씩 음고의 차이를 내는 피치 벤딩(pitch bending)이란 주법이 있는데, 트롬본에서 슬라이드의 움직임으로 음고를 변화시키는 것과 같은 이치의 연주법이다. 취구에 붙여넣는 바람의 속도나 각도 또는 손과 턱의 움직임으로 그 효과를 표현할 수 있으며, 바람이 취구에 굽히는 듯한 독특한 음색을 얻을 수 있다.



이때 악음에 공기 음향(air sound, Luftgeräusch[Ger.]<sup>79)</sup>을 배합하여 음색의 변화를 이룬다. 바이올린과 첼로에서는 개방현과 운지현에서 비브라토를 포함한 중음 주법을 사용한다. 악보에서 보이는 것처럼 여러 음역에 음색이 조금씩 다른 동일한 음을 수직적으로 배치하여 풍성한 울림을 형성한다.

트레몰로 주법의 사용 목적과 기보법에서도 작곡가별 고유한 방식을 찾을 수 있다. 필자가 사용한 트레몰로 주법은 윤이상의 작품에서 농현을 재현시키는 방법처럼 한국의 전통요소를 선보이려 했던 것이 아닌, 작품의 표제적 의미와 다양한 음색의 표현을 위한 것이다.

다음 [악보 2]는 필자의 《상(像)I》으로, ‘상(像)’을 형성하는 빛의 성질을 청각적으로 묘사하고자 트레몰로, 트릴, 글리산도 등의 주법을 조합하였다. 관악기들은 글리산도로 빛의 굴절을, 현악기들은 평행광선의 모습을 나타낸 것이다. 그리고 트레몰로는 빛의 속도를 표현하기 위함인데, 속도의 조절은 음표 위에 표기된 사선의 개수를 사용하였고 그에 따른 점진적인 변화는 화살표로 표시하였다.

---

79) 취구에 입김을 불어 넣어 공기만으로 관속의 공명된 울림 효과를 내는 기법으로 대부분의 관악기들은 저음역에서 가능하며, 공기와 음을 함께 표현 할 경우 전체 음역에서 연주가 가능하다. 명확하지는 않지만 운지에 따른 음고의 차이를 표현할 수 있다. air sound, Luftgeräusch [Ger.] 등의 지시어를 사용하고, 정상적인 음을 요구할 때는 tone sound, reiner Ton[Ger.] 등의 지시어를 사용한다. 이 주법은 정상적인 소리와 공기의 양을 혼합하는 것이 가능하며 공기의 양에 따라 음색이 변화하는 특징이 있다. 이 두 가지 음색을 함께 연고자 할 때는 half air & half tone, 1/2Luft & 1/2Ton[Ger.] 등으로 표현한다. 표기는 [악보 1]과 같이 음표 위에 둥근 원을 삽입(정상적인 음은 검은 원, 공기 음향은 흰 원([악보 12] 참조), 두 가지 음색 모두는 흰 원 속에 검은 원)하거나, 음표 자체에 하기도 한다. 이 주법은 트레몰로와 조합하여 자주 사용된다.

[악보 2] 이승은 《상(像)I》, mm.41-43

마디 42-43에서 사선의 개수는 많을수록 트레몰로의 속도가 빨라짐을, 적을수록 느려짐을 의미한다. 이는 속도에 따른 리듬분할의 정도와 세세한 변화를 연주자에게 맡김으로써, 트레몰로의 변화를 보다 부드럽게 연결하기 위함이다. 이때 마디 41의 트레몰로와 음색차이를 위해 트릴 주법을 함께 사용하는데 그 울림의 간격이 다음과 같다. 두 옥타브의 음역차이<sup>80)</sup>를 둔 관악기의 트릴 구성음은 완전5도를 이루고, 두 옥타브의 음역+장2도 차이<sup>81)</sup>를 둔 현악기는 개방현을 이용한 완전5도 중음의 울림을 유지한 채 장·단2도 음정의 트릴을 연주한다. 필자는 배음의 울림과 유사한 효과에서 출발하여 반음계 클러스터로 향하는 음향적 구조를 구축함으로써 점점 긴장감을 고조시키는 결과를 만들어낸다.

80) 플루트는  $d^3-a^4$ , 클라리넷은  $d^1-a^2$

81) 바이올린은  $a^2-e^3$ , 첼로는  $G-d$

[악보 3]은 필자의 곡 《류(流)》로, 트레몰로 주법을 구사함에 있어서 연주자의 편의성을 도모한 필자의 리듬분할기법을 함께 보여주는 예이다.

[악보 3] 이승은 《류(流)》, mm.106-107

여기서 현악기들의 기보법을 보면, 보표에 기보된 음표들이 모두 긴 음을 유지하도록 되어 있으나 보표 위의 세로선들이 조밀하게 혹은 느슨하게 불규칙한 간격으로 표기되어있는 것을 볼 수 있다. 이는 연주자에게 정확한 리듬을 요구하는 음가분할은 아니지만 실제 연주상으로는 계속적으로 리듬을 분할하여 연주해야 한다. 필자는 연주자들이 실제로 복잡한 음가분할을 정확하게 연주하기 어렵다는 점을 감

안하여 어택(attack)의 개수와 대략적인 리듬분할만을 표시하고, 실제로는 연주자들이 임의로 분할하도록 하는 방법을 사용한다. 즉 긴 음위에 세로선들을 사용하여 대략적인 음가분할의 정도를 표시한 것이다. 이러한 방법은 연주에 있어서 다소의 결과적인 차이를 발생시키는 것은 하나, 기보와 연주를 훨씬 용이하게 해준다는 장점이 있다. 또한 연주자로 하여금 리듬분할에 대한 산술적인 계산보다는 트레몰로와 빠른 연타를 통해서 점진적인 변화와 흐름을 연출하고자 의도한 부분이다. 이때 필자는 이러한 음가분할과 함께 현악기의 발음위치를 변화시켜 연주함에 따라 다양한 음색 표현의 효과도 추구하였다.

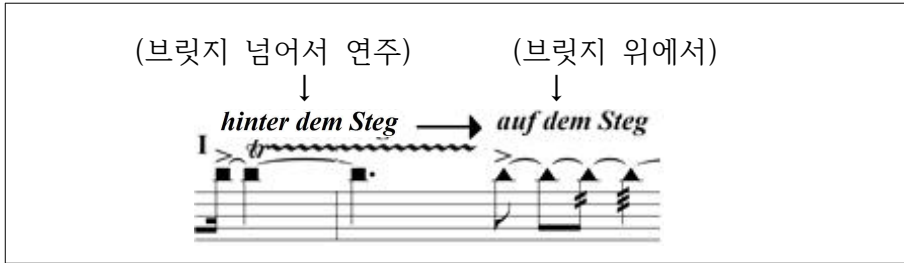
현악기의 경우 동일한 음에 대한 상이한 음색을 표현하기 위해서 일반적으로는 동일한 음을 다른 현에서 연주하는 방법을 사용한다. 그러나 이러한 방법 이외에 발음위치를 달리하는 방법으로도 상이한 음색을 생성할 수 있다. 즉 F-홀 위에서 연주<sup>82)</sup>, 지판 가까이에서 연주<sup>83)</sup>, 브릿지 가까이에서<sup>84)</sup> 연주함에 따라 각각의 음색이 달라지는 현상을 이용한 것이다. 또한 발음위치를 그리고 브릿지 위에서부터 브릿지 넘어서까지 다양하게 사용하는 방법으로 소음에 가까운 음향에서의 미세한 음색의 차이를 얻을 수 있다.

---

82) 악보에 아무런 지시어가 없다면 연주자들은 F-홀 위에서 연주를 하게 되는데 전후에 F-홀 이외의 위치에서 연주한 후, 다시 F-홀로 돌아가기를 원할 때에 오르디나리오(ordinario, 약어로 *ord.*로 표기)의 표기를 한다.

83) 울림이 풍성한 F-홀 위에서의 연주가 아닌 지판 가까이에서 활을 갖게 되면 다소 약하고 어두운 음색을 얻을 수 있다. 이러한 음색을 얻고자 할 때 술 타스토(*sul tasto*, am Griffbrett [Ger.], 약어로 *s.t.*로 표기) 등으로 표기한다. 이 주법은 일상적인 위치에서의 연주와 음색차이가 적은 편이라 다음에 소개되는 브릿지 가까이에서 연주되는 음색과의 변화를 시도하고자 할 때 주로 사용된다.

84) 브릿지 가까운 곳에서 연주를 할 때는 강한 운궁력을 필요로 하는데, 이때 고배음이 강화된 소리가 난다. 밝고 화려한 소리와 금속성의 소리에 가까운 소음을 함께 얻고자 할 때 브릿지 근처에서의 연주를 요구하게 된다. 이 위치에서의 연주를 술 폰티첼로(*sul ponticello*, am Steg[Ger.], 약어로 *s.p.*로 표기) 등으로 표기한다. 이 주법은 트레몰로나 트릴 또는 하모닉스 연주법과 결합하여 자주 사용된다.



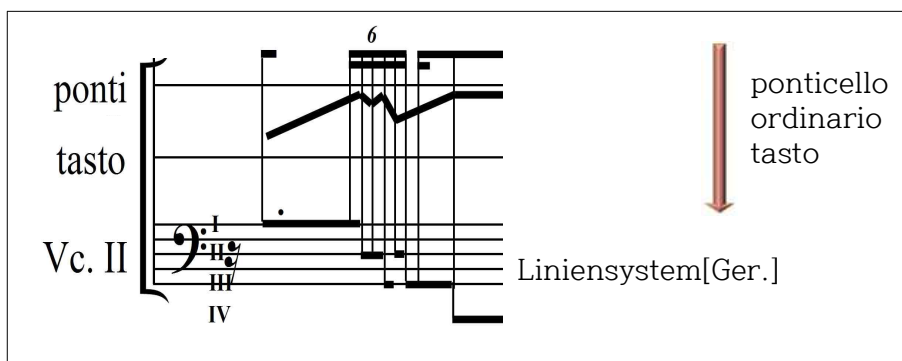
[표 2] 현악기의 발음위치에 따른 음색의 차이

현을 지탱하고 있는 브릿지 위에서 운궁할 경우, 음은 들리지 않고 운궁 시 마찰음만 미세한 소음으로 들리게 된다. 음고도 알아차릴 수 없는 소음이 발생하므로, 이러한 발음위치의 사용은 브릿지 위 운궁의 전후 발음위치와 음색의 차이가 필요한 경우에 주로 사용한다. 이 위치에서의 연주를 auf dem Steg[Ger.]로 표기하며 해당 부분에서의 썸머림은 주로 al niente, Tonlos[Ger.] 등으로 표기한다. 브릿지 위에서의 연주법만으로는 음이 들리지 않기 때문에 브릿지 좌우의 발음위치를 함께 사용하여 연주자가 활로 원을 그리듯이 둥글게 돌리거나 사선으로 비스듬하게 긋는 방법 등으로 독특한 음색을 표현하기도 한다.

다음으로, 브릿지 넘어서 연주는 브릿지와 현의 지지대(줄걸이, tailpiece) 사이에 있는 짧은 현을 운궁 시, 날카로운 소음을 동반한 고음이 발생한다. 여기에서 발생하는 음향은 일정한 법칙에 의해 정확한 음고를 가지고 있는 것들이다. 예를 들어 바이올린 IV현의 이 부분을 연주할 경우 근음(g)에서 옥타브+완전5도 위의 음인  $d^2$ , I현의 경우 근음( $e^2$ )에서 옥타브+완전5도 위의 음인  $b^3$ 을 얻을 수 있다. 이 위치에서의 연주는 ‘indierto del ponticello[It.], hinter dem Steg [Ger.]’ 등으로 표기한다. 이 부분은 운지에 의한 음고의 변화가 없기

때문에 트레몰로나 트릴 연주법과 결합하여 음색의 변화를 주기위해 사용된다. 브릿지 위에서부터 지판 가까운 곳의 표기방법은 일반적으로 지시어를 사용하고, 필자 역시 이러한 방법을 쓰기도 한다.

그러나 음표위에 표기한 약어와 화살표보다 정확한 발음위치의 이동을 지시하기 위해 필자는 보표에 ‘ponti’와 ‘tasto’를 추가하여 그래픽 기보도 활용한다. 다음은 필자가 현위에서 발음위치의 이동을 정확히 표시하기 위해 나타낸 그래픽 기보의 예이다.



[표 3] 현에서의 발음위치 그래픽

[표 3]는 앞에서 논의된 지시어를 사용하지 않고 브릿지와 지판, 그리고 개방현들의 위치를 화살표 방향으로 표기한 것이다. 이는 연주자들이 쉽게 발음위치를 파악할 수 있도록 해주며, 보다 정확하게 발음위치의 이동을 실행할 수 있게 해준다는 장점을 지닌다. 아래의 [악보 4] 뿐만 아니라 [악보 7]을 살펴보면, 발음위치의 이동에 따른 활의 움직임이 보다 자세히 기보되어 있다. 이에 따라 필자의 의도에 부합하는 음색의 변화를 더 정확히 표현할 수 있다.

다음은 필자의 작품 《그림자》의 일부로, 발음위치의 이동과 하모닉스를 통해 동일한 음에 대한 다른 음색을 내도록 한 것을 볼 수 있다.

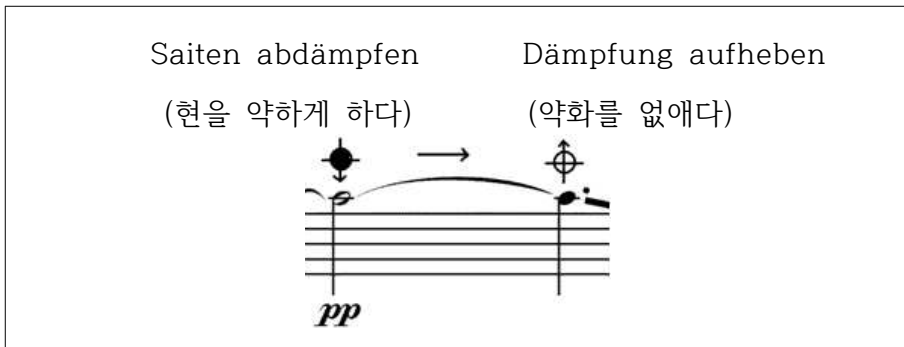
[악보 4] 이승은 《그림자》, m.22

[악보 4]에서 두 대의 첼로는 운지음이 동일하지만 실제 울리는 소리는 두 옥타브 간격의 울림이다. 두 악기 모두 하모닉스(harmonics, Flageolet[Ger.]<sup>85)</sup>기법을 사용하는데, 제1첼로는 운지음에 완전4도

85) 하모닉스의 기본 용도는 고음역의 연주를 보다 쉽게 연주하기 위함인데, 20세기 이후 작곡가들은 음역 뿐 아니라 독특한 음색에도 관심을 가지기 시작했다. 개방현을 기음으로 사용하는 자연 하모닉스(natural harmonics, natürliche Flageolet[Ger.])와 운지된 음을 기음으로 사용하는 인공 하모닉스(artificial harmonics, technical harmonics, natürliche Flageolet[Ger.])로 분류할 수 있다. 개방현에서 발생하는 자연배음과 관련된 음들은 노드(node)라고 하는 특정 지점을 살짝 건드려서 연주되기 때문에 음량은 작지만 공명 현상에 의해 풍성한 울림을 얻을 수 있다. 개방현 하모닉스의 기보법은 음표위에 작은 원을 사용하여 표시하고, 현의 명명법에 의한 지정과 함께 몇 번째 배음을 얻고자 하는지를 표기한다. 운지된 음을 기음으로 사용하는 하모닉스는 운지된 음으로부터 완전5도, 완전4도, 장3도, 단3도 위에 미세한 운지를 통해 각각 기음의 옥타브+완전5도(완전12도), 2옥타브, 2옥타브+장3도(장17도), 2옥타브+완전5도(완전19도)위의 하모닉스 음을 얻을 수 있다. 첼로에서 낮은 포지션(제1포지션)의 경우 완전5도 운지의 하모닉스는 연주자에 따라 운지의 어려움이 따를 수 있고, 더블베이스의 경우 높은 포지션(제7포지션)을 제외하고는 인공 하모닉스의 연주가 불가능하다. 인공 하모닉스의 표기방법은 정상적인 음표의 기음위에 얻고자 하는 음역의 하모닉스의 음에 맞게 다른 하나의 약한 운지음을 마름모꼴로 표시하며, 모든 인공 하모닉스의 표기방법은 동일하다.

(현의 1/4지점)위 인공 하모닉스 주법을 이용하여 음고를 극단적으로 변화시키고, 제2첼로는 개방현의 노드지점을 이용한 자연 배음을 연주한다. g음 위치의 자연배음을 얻고자 할 경우, 첼로의 IV현(C현)의 제3배음이므로 IV 3.으로 표기할 수 있고, 또는 III현(G현)의 제2배음이므로 III 2.로 표기할 수 있다. 일반적으로 자연배음은 기음과 동일한 음일 때 더 정확한 음고와 깨끗한 소리를 얻을 수 있다. 따라서 이 경우, C현보다는 G현을 더 많이 이용하게 된다. 이처럼 동일한 음을 기음으로 사용하되 하모닉스 음을 획득하는 방법을 활용하여 음색을 대비시킬 수 있다.

다음은 악음에 이질적 음색을 합성시켜 새로운 음향을 얻는 부분으로, 악음을 운지함에 있어 악음기를 사용하지 않고 현의 울림을 약화시킴과 동시에 음색의 변화를 추구하는 운지 악음 주법<sup>86)</sup>에 관한 설명이다.



[표 4] 현악기의 악음 운지

86) 본고에서는 이 연주법을 악음기의 사용 없이 운지법으로만 음량을 약화시키므로 '운지 악음 주법'이라 칭하겠다.



이 주법은 기음에 해당하는 포지션에서 약한 운지를 하고 동일한 현의 앞 포지션을 살짝 건드려서 현의 울림을 흡수하는 주법이다. 예를 들어 G음을 첼로 IV현(C현)에서 연주할 때 기음의 운지를 제3포지션으로 선택할 경우, 제2포지션 또는 제1, 2포지션을 살짝 건드리므로써 이 효과를 얻을 수 있다. 이 때 각 포지션에서의 모든 운지는 자연 하모닉스 음을 얻을 때와 마찬가지로 매우 약한 운지 테크닉을 사용해야 한다. 이는 악음과 소음을 동시에 발생시켜 음량의 감소와 함께 독특한 음향효과를 낼 수 있게 해준다. 운지 약음 주법을 위한 지시어로는 음량의 감소를 위해 ‘현을 약하게 하다(Saiten abdämpfen [Ger.])’와 약음 운지 포지션의 제거를 위해 ‘(소리의) 약화를 없애다(Dämpfung aufheben[Ger.])’을 사용하고, [표 4]와 같이 표기한다.

필자가 사용하는 운지 약음 주법은 악음의 운지 포지션으로부터 출발하여 소음화시킨 연주법으로, 다음 악보에 나타난 운지법과는 차이가 있으며 음향의 결과도 다르다. [악보 5]는 락헨만의 《움직임》(*Mouvement (- vor der Erstarrung)*, 1984)<sup>87)</sup>의 일부이다. 악보에 표시된 사각형은 각각 지정된 현에서 활등으로 운지 약음 주법을 사용하는 예를 볼 수 있다.

---

87) Helmut Lachenmann, *Mouvement (- vor der Erstarrung) für Frauenstimme und Ensemble* (Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 1985).

[악보 5] 락헨만 《움직임》, mm.80-82

락헨만은 이 주법을 사용할 때 지정된 현위를 손가락으로 모두 덮어 음고 없이 백색소음을 발생시키는 효과<sup>88)</sup>를 이용한다. 그는 소음의 강화를 위해 [악보 5]에서와 같이 현 위를 수직으로 움직이는 기법을 즐겨 사용하였다.

[악보 6]는 락헨만의 《프레스시온》(*Pression*, 1969)<sup>89)</sup>의 일부로, 락

88) Yuval Shaked, "Mouvement(-vor der Erstarrung)," *MusikTexte* 8 (1985), 10.

89) Helmut Lachenmann, *Pression für einen Cellisten* (Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 1980).

《프레스시온》(*Pression*)은 첼로의 전통적인 조현 방법인 C-G-D-A가 아닌 A<sup>b</sup>-G-d<sup>b</sup>-f의 변칙 조현법(scordatura)을 사용하고 있다. 기존에 없던 여러 가지 새로운 연주법을 첼로 연주자에게 요구하고 있으며, 기보법 또한 전통적인 오선보를 사용하지 않고 있고, 악보에는 새로운 연주법에 관련된 지시문들이 텍스트의 형태로 많은 부분 할애되어 있다. 악보는 전통적이고 관습적인 음, 또는 소리의 상징으로서의 기보가 아닌 연주자의 행위보이다. 첼로의 전통적 연주법이 아닌 소음과 같은 음향들이 이 작품의 전반에 걸쳐 등장한다.

헨만이 사용한 또 다른 운지 약음 주법의 예이다.

Stieg 2. Saite immer sehr geräuschhaft (viel Bogen)

→ III

Linken gespreizten Daumen dicht am Bogen von unten immer gegen diejenige Saite pressen, auf welcher der Bogen streicht.

a) diese Töne entstehen durch momentanes Lösen des linken Daumens von der betreffenden Saite. Dauern genau einhalten. Lautstärken durch Strichgeschwindigkeit.

### [악보 6] 락헨만 《프레스이온》, p.7, 첫째 단

왼쪽 현의 그림에서는 왼손의 위치가 브릿지 쪽으로 표시되어 있는데, ‘왼손 엄지손가락을 벌려서 현 아래쪽에 넣어 보잉을 하고 있는 현을 위쪽으로 눌러 밀착시킨 상태로 있어야 한다(Linken gespreizten Daumen dicht am Bogen von unten immer gegen diejenige Saite pressen, auf welcher der Bogen streicht)’ 고 지시되어 있다. 이는 왼손 손가락을 밀착시키는 동시에 약음 효과를 요구하는 것이다. 또한 ‘활을 많이 사용하고 계속적으로 매우 소음적인(immer sehr geräuschhaft viel Bogen)’ 소리를 내라고 지시하고 있다. 세로 점선으로 분할된 부분부터는 오선보가 등장하기 시작한다. 지시문을 보면 이러한 소리들은 ‘왼손 엄지손가락을 해당되는 현으로 부터 순간적으로 떼어낸 상태에 있는 동안 생성된다(diese Töne entstehen durch momentanes Lösen des linken Daumens von der betreffenden Saite)’. 라고 쓰여 있다. 이외에도 ‘엄지손가락을 정확히 이행할 것(Daumen genaueinhalten)’과, ‘활의 속도를 통한 소리의 강도 조절(Lautstärken durch Strich geschwindigkeit)’ 등을 지시하고 있다. 운지 약음이 제거될 경우 변칙 조현법에 의해 II현의 개방음이 D<sup>b</sup>으로 표기된다.

[악보 7]는 동일한 악기에 운지 약속 주법, 발음 위치의 이동, 하모닉스를 사용하여 음색을 변화시킨 예이다.

The musical score for measures 54-55 of 'The Shadow' by Lee Seung-eun features two violas. Measure 54 begins with both instruments playing a melodic line marked *mp*. In measure 55, the first viola (Vc. I) continues with a melodic line marked *mf*. The second viola (Vc. II) introduces a series of harmonics, indicated by 'c.c.g.' and 'c.c.l.' markings, with a dynamic of *pp*. The score also includes a 'ponti' section with a 'tasto' marking and a '5' indicating a specific technique or position.

[악보 7] 이승은 《그림자》, mm.54-55

위 악보의 6연음부와 7연음부의 짧은 음가들을 연주하기 위해서는 활이 현 사이를 빈번하게 움직여야한다. 또한 필자는 음색의 변화를 위해 브릿지와 지판의 가까운 정도와 활이 현위에서 움직이는 위치를 상세하게 표기하기 위하여 지시어 대신 그래픽 기보를 사용하였다. 마디 54에서 제1첼로의 활이 브릿지 가까이에서 악음과 인공 하모닉스 음을 번갈아가며 음역의 차이를 만드는 동안 제2첼로는 현의 위치를 지속적으로 바꾸어 가며 악음을 연결하여 제1첼로와 음색변화를 시도한다. 제1첼로에서 사용되는 인공 하모닉스는 순간적인 음고의 이동이 가능할 뿐 아니라 기음과 현저한 음색차이가 난다는 점 때문에, 필자는 음색의 급작스런 변화가 필요할 때 이러한 방법을 사용한다. 기음과 하모닉스를 연속적으로 번갈아 사용하여 음향의 다양성을 확보할 수 있기 때문이다. 동일한 악기 두 대에 서로 다른 발음 위치를 적용하여 이질적인 음색을 느낄 수 있게 해준다. 마디 55에서

제2첼로는 약음기(mute, sordino, Dämpfer[Ger.]<sup>90)</sup>를 사용하지 않고, 오직 운지법([표 4]참조)으로만 음량의 감소와 음색변화를 표현하도록 하였다.

여기에서 락헨만과 필자의 운지 약음 주법에 대한 차이점을 발견할 수 있다. 락헨만의 경우 음고를 없애기 위해 지정된 현위를 손가락으로 모두 덮고 백색소음을 발생시키는 효과를 이용하는 반면, 필자는 운지 약음 주법을 사용할 때 음고를 유지하며 약화시키는 방법<sup>91)</sup>을 사용한다. 이는 주위의 음들 혹은 다른 성부와의 음정관계도 고려할 수 있게 해준다. 여기서 필자는 보다 소음적 영역으로 접근하기 위해 이러한 운지법과 함께 활모를 이용한 제타토(con crini getatto, 약어로 *c.c.g.*로 표기)<sup>92)</sup>주법과 활모를 이용한 트라토(con crini tratto, 약어로 *c.c.t.*로 표기)주법을 함께 사용하였다.

다음 악보는 동일한 악기를 사용하되, 발음방법의 차이를 통해 음색의 대비를 보여주는 부분이다. 즉 현과 활의 마찰을 이용한 찰현, 현을 뜯어서 소리를 내는 탄현, 현을 때려서 울림을 얻는 타현 주법 등을 사용하여 다양한 음향적 효과를 만들어낸다.

90) 브릿지 위에 부착하여 부분적으로 공명체의 진동을 억제하여 악기의 음량을 감소시키고, 그 결과 음색이 변한다. 일반적으로 약음기를 사용하려면 con sordino로 표기하고, 약음기를 탈착시킬 때는 senza sordino로 표기한다. 20세기 이후 작곡가들은 약음기를 음량의 감소뿐 아니라 음색을 변화시키기 위한 이유로 자주 사용한다.

91) [표 4]의 설명 참조.

92) 활이 현위에서의 움직임과 위치 이동 없이 던지듯이 연주하는 주법을 con crini gettato라고 한다. 활을 현에서 떼지 않고 찰현시키는 방법을 con crini tratto라고 한다. 활등을 이용한 연주는 활모를 사용할 때보다 현과의 마찰이 적고, 접하는 면적이 좁기 때문에 활모에 비해 음량이 작고 때로는 정확한 음고를 내기 어렵다. 특히 활을 현에서 떼지 않고 연주를 하게 되는 col legno tratto가 이 경우에 해당한다.

[악보 8] 이승은 《그림자》, mm.66-67

마디 66-67에서 제2첼로는 [악보 8]의 마디 55와 동일한 연주법을 이용하였는데, 타현법인 제타토 주법과 찰현법인 트라토 주법을 번갈아 사용하여 음색의 대비를 주었다. 이 때 마디 66에서는 활등을 사용한 제타토(col legno getatto, 약어로 *c.l.g.*로 표기)주법과 활등을 사용한 트라토(col legno tratto, 약어로 *c.l.t.*로 표기)주법으로 활모를 사용한 마디 55와 부분적인 음색적 대비를 보이게 된다. 또한 마디 66에서 제1첼로의 활등을 이용한 살탄도(col legno saltando, 약어로 *c.l.s.*로 표기)<sup>93)</sup>주법과 제2첼로의 활등을 사용한 제타토 주법은 다이내믹의 차이를 보인다. 살탄도 주법은 활의 움직임에 사용하여 다이내믹을 조절할 수 있는 반면 제타토는 주법의 특성상 활의 움직임이 제한되어 상대적으로 음량이 작다. 제1첼로에서는 활등을 사용하여 제2첼로의 작게 울리는 제타토 주법을 고려하여, 활을 사용하

93) 현위에 활을 던져 반동으로 연주하는 방법으로, 활의 움직임과 함께 현 위에서의 위치 변화를 수반하는 주법을 col legno saltando라고 한다.

지 않고 왼손 손가락으로 지판을 세게 치듯이 눌러 얻어지는 핑거링 사운드(fingering sound, Fingerschlag[Ger.]) 주법을 사용한다. 이 주법은 저음일수록, 악기 몸체가 클수록, 현이 굵을수록 잘 들린다. 이렇게 지판을 누름과 동시에 글리산도를 이용하여 음고를 이동시킨다. [악보 8]은 발음방법에 따른 다양한 연주기법을 사용하고, 소리가 만들어지는 과정을 통해 다이내믹의 밸런스를 조절하여 특징적인 음향을 만드는 부분이다.

다음 악보는 필자의 《상(像)II》의 일부로, 바이올린족 악기에서의 상이한 주법을 통해 이질적인 음색의 합성을 나타낸 것이다.

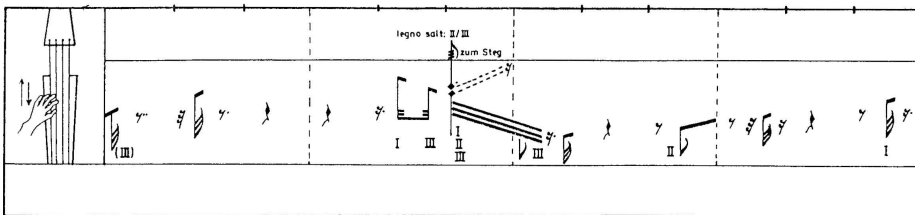
[악보 9] 이승은 《상(像)II》, m.121

이 곡에서 바이올린, 비올라, 첼로는 각각 확연히 다른 연주기법을 모두 강한 다이내믹(**ff**)으로 제시한다. 바이올린은 인공 하모닉스를 동반한 트레몰로와 트릴<sup>94)</sup> 주법을 사용하여 음색의 차이 뿐 아니라 극단적인 음역의 차이를 표현한다. 인공 하모닉스 음은 경우 운지

94) 운지 기음과 인공 하모닉스의 두 음을 트릴 주법으로 연주한다.

기음이 고음일 경우 음고는 정확하지 않지만 소음에 가까운 음색을 내게 된다. 또한 인공 하모닉스 음에 트레몰로 주법을 사용할 경우, 쇠를 깎는 듯한 날카로운 음향을 표현할 수 있다. 이어서 기음과 인공 하모닉스 음(1/4지점)을 트릴로 연주하여 두 옥타브의 음역차이 뿐 아니라 음색의 차이도 함께 나타낸다. 비올라에서는 중음 주법을 사용하여, 울림이 풍성한 F-홀 위에서부터 고배음이 강화된 소리가 나는 브릿지 가까이로 이동함으로써, 음색변화를 이룬다. 첼로는 활로 현에 강한 압력을 가하며 느린 속도로 이동하는 문 긁는 소리(Knackser[Ger.]<sup>95)</sup> 주법을 사용하여 *fff*의 효과를 더해준다. 각 악기에 배치된 상이한 연주기법들은 위의 설명과 같이 서로 다른 음향을 만들어 음색적 대비를 이루게 된다.

발음위치와 연주기법으로 음색을 다양하게 변화시킨 예는 락헨만의 작품에서도 찾을 수 있다. 다음 [악보 10]은 락헨만의 작품 《프레시온》(*Pression*, 1969)의 일부이다.



[악보 10] 락헨만 《프레시온》, p.8, 넷째 단

95) 활의 압력이 동반되며 활을 긋는 속도를 늦추어 현과 활이 맞닿는 마찰력을 이용하는 주법이다. 정확한 음고를 얻기는 힘들지만 손톱으로 문 긁는 소리(Knackser[Ger.])와 유사한 거친 소음을 획득할 수 있어 독특한 음향효과가 요구될 때 자주 쓰인다. 이때 필자는 현을 수평으로 긋는 방법을 사용하지만, 락헨만은 수직으로 양손을 사용하여 활을 위아래로 이동시키며 마찰한다.



이 곡에서는 왼손가락이 지시된 현 위를 미끄러지듯 활주하며 연주한다. 악보의 중간지점에 II현과 III현에서 활등을 이용한 살탄도(legno salt. : II/III) 주법이 나오는데, 활등이 II현과 III현 위를 동시에 튕기며 브릿지 쪽으로(zum Steg) 이동하고, 왼손은 I, II, III현 위를 미끄러지며 지판의 위쪽으로 이동한다. 이것으로 음고의 현저한 변화를 주면서 현의 위치도 F-홀에서 브릿지 쪽으로 이동하여 음색의 변화를 시도한다.

이와 같은 음색변화를 만드는 부분은 필자의 곡에서도 찾아볼 수 있다. 다음은 필자의 《그림자》의 일부이다. 동일한 악기 두 대를 이용하되, 각각 활의 사용과 발음위치를 다르게 하여 음색 대비를 이룬다.

The image shows a musical score for two violas, Vc. I and Vc. II. Each instrument has two staves: 'ponti' (bridge) and 'tasto' (fingerboard). The 'ponti' staves show a series of notes with a diagonal line indicating a slide or 'legno saltando' technique, marked with 'c.c.s.' and 'c.l.t.'. The 'tasto' staves show a series of notes with 'x' marks, indicating a specific playing technique. Dynamic markings include 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (piano). The score is numbered 32 at the beginning of each system.

[악보 11] 이승은 《그림자》, m.32

두 악기 모두 살탄도(con crini saltando, 약어로 c.c.s.로 표기) 주법을 연주하는데, 제1첼로는 활등으로, 제2첼로는 활모를 사용한다. 이때, 살탄도 주법의 연주에서 현의 발음위치를 이동하여 음색의 차이를 낼 수 있게 한다. 즉, 활등을 사용한 제1첼로는 활이 닿는 현의 위치가 지판에서 브릿지 쪽으로 이동하고, 활모를 사용한 제2첼로는 브릿지에서 지판 쪽으로 이동한다. 이처럼 서로 다른 방향으로

의 움직임이 차례로 등장하여 발음위치에 따른 이질적인 음색의 차이를 보여준다. 또한 글리산도를 통해 음고 이동도 일어난다.

[악보 12]는 다양한 악기 주법들의 배합을 통해 음향을 만드는 부분으로, 연주기법에 따른 세밀한 다이내믹의 조절과 음향적 차이를 함께 살펴볼 수 있다.

[악보 12] 이승은 《나래》, mm.3-4

첼로에 기보된 활의 조임쇠(Spannschraube[Ger.], 약어로 *s.s.*로 표기)<sup>96)</sup>를 사용한 바투토 주법은 그 음량이 아주 미약하여 이 부분을

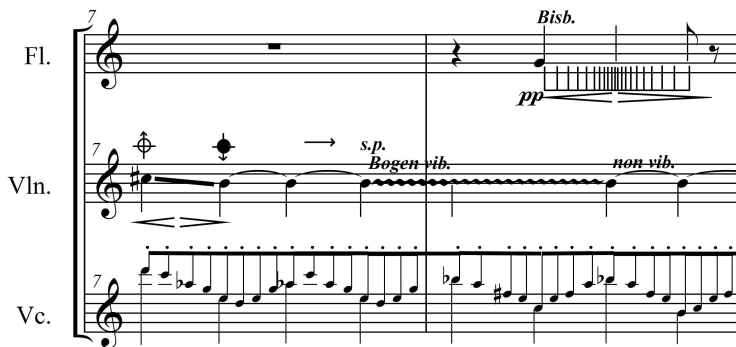
96) 활의 손잡이 부분에 달려있는, 활모를 조이고 푸는 조임쇠(screw, Spannschraube[Ger.])를 사용하는 주법이다. 금속나사로 되어있는 이 부분과 바투토(battuto, 활을 현에 치듯이 연주하는 타현법의 일종) 주법을 현위에 연주함으로써 현 자체의 울림 두 가지를 포함하여 네 가지 소음을 얻을 수 있다. 이 주법은 조임쇠의 이동에 따른 현 길이의 변화로 인해 음고의 이동을 들을 수가 있는데, 악기의 너트지점에서 조임쇠가 현에 닿는 지점사이의 거리 그리고 조임쇠 지점에서 브릿지까지의 거리가 음고를 결정한다. 즉, 조임쇠 지점이 너트에서 점점 멀어지면 현의 길이가 점차적으로 길어지므로 음높이가 높은데서 점점 낮아진다. 상대적으로 조임쇠 지점과 브릿지 사이의 거리는 가까워지므로 현의 길이가 짧아짐에 따라 음고는 점차 높아지게 된다. 조임쇠를 현에 바투토 시켰을 때 현위에서 이 두 가지 울림을 동시에 얻을 수 있다. 또 하나의 울림은 조임쇠가 닿는 지점에 해당하는 음고 자체의 소리를 들을 수 있고, 마지막으로 금속 재질의 조임쇠와 현이 닿는 마찰음을 얻을 수 있다.

*f*로 표기하였으나 울림 자체는 매우 작다. 이때 첼로의 음색적 효과를 잘 드러내기 위해서 다른 악기들의 음량 및 음향의 조절이 필요하다. 이를 위해 플루트는 악음에 공기 음향을 배합한 플라터 텅잉(flutter tongue, 약어로 *flutt.*로 표기, Flatterzunge[Ger.])<sup>97)</sup>과 트레몰로 주법을 변형한 불규칙적 연타리듬<sup>98)</sup>을 사라지게 하고, 바이올린은 인공 하모닉스 주법을 *ppp*로 사용한다. 이를 통해 첼로의 조임쇠로 바투토의 어택(attack)이 만드는 독특한 음향적 효과에 집중할 수 있게 된다.

여린 다이내믹에서 연주 가능한 주법들의 활용으로 음향을 만드는 부분은 [악보 13]에서도 찾아 볼 수 있다.

97) 어택과 공기의 압력에 의한 반복된 발음에 의한 플라터 텅잉은 전통적인 텅잉과는 다른 음색효과를 낸다. 혀끝을 입천장에 가볍게 대고 공기를 급속도로 내보내어 혀를 굴려 'rrrr'와 같이 발음하며, 혀를 굴리지 못할 경우 가글하는 식으로 목젖의 진동을 이용하기도 한다. 어느 방법을 선택하느냐는 연주자에게 달려 있다. 음향적인 면에서 화려하고 가쁜 호흡으로 인해서 빠른 속도감을 연출하기 때문에 현악기의 트레몰로에 대응하는 효과로 자주 사용된다. 어택과 공기의 압력으로 강도를 조절하기 때문에 다양한 다이내믹과 음역에서 유연하게 사용할 수 있고, 공기 음향과 악음 사이에서도 음색변화가 매우 용이하다.

98) 트레몰로는 반복되는 동일한 음들을 단순히 기보할 목적으로 사용되지만, 많은 작품들에서 박절적 규칙성의 유무 및 구현 방법에 따라 다양하고 효과적인 음향어휘로 활용할 수 있다. 규칙적 트레몰로는 음표의 기둥에 짧고 굵은 사선으로 표기하며 사선의 개수로 분할의 정도 및 속도감을 나타낼 수 있다. 불규칙적 트레몰로는 경우에 따라서 표기방법이 다른데, 점차적으로 트레몰로의 속도를 줄이거나 늘이기 위해서 사선의 개수변화를 화살표로 표기할 수 있다. 또는 하나의 음표에 비박절적 트레몰로를 요구할 때 [악보 8]의 마디 3의 플루트와 같은 임의의 표기법을 사용한다.



[악보 13] 이승은 《나래》, mm.7-8

플루트는 미분음 음색 트릴(timbral trill, Klangfarbentriller [Ger.])은 종종 비스빌리안도(bisbigliando, 약어로 *bisb.*로 표기)<sup>99)</sup>을 *pp*의 다이내믹으로 연주하고, 바이올린에서는 약한 다이내믹의 연주를 위해 운지 약음 주법을, 첼로는 조임쇠를 이용한 바투토 주법을 사용한다. 이 때 운지 약음 주법으로 연주되던 바이올린은 한 음이 지속될 때의 단조로움을 피하기 위해 비브라토로 주법을 연주한다. 비브라토 중에서도 음량이 약화된, 활의 움직임으로 진동을 만드는 보우 비브라토(bow vibrato, Bogenvibrato[Ger.])를 사용하였다. 바이올린에 이어 플루트에서는 불규칙적 비스빌리안도 주법으로 속도감을 주어 활력 있는 텍스처를 만든다. 마디 7-8에 등장하는 연주기법들은 모두 울림의 정도가 약하기 때문에 음향 관계상 미세하게 들리는 성부간의 울림과 음색에 집중할 수 있게 한다.

[악보 14]는 필자의 작품 《류(流)》이다. 각 악기가 수직적으로 동

99) 트릴의 유형 중 가장 작은 단위의 음정 변화에 속하는 이 음향어휘는 작곡가들에 의해서 특정음에 생기와 활력을 부여하기 위해 자주 사용된다. 이 주법은 음역대의 제한이 없고 속도의 조절이 자유로우며, 여러 가지 운지법을 통해 다양하고 섬세한 미분음의 변화를 가능하게 한다. 기보법은 [악보 9]와 같이 지시어와 함께 표기한다.

일한 음(옥타브 차이도 포함)을 연주하는데 연주기법을 다르게 하여 악기별 음색의 차이가 뚜렷하게 나타나도록 했다.

[악보 14] 이승은 《류(流)》, mm.67-69

마디 67에서 플루트와 클라리넷은  $g^1$ 음을 연주한다. 플루트는 악보에서 보이는 바와 같이 불규칙적으로 분할된 비스빌리안도 주법을, 클라리넷은 트릴 주법으로 속도의 조절과 트릴 유형에 따른 음색의 차이를 형성한다. 이 때 첼로에서는 플루트와 클라리넷이 연주한 음의 옥타브아래 음인  $g$ 음을 불규칙한 리듬과 트레몰로를 사용하여 연주하는데 여기에 운지 약음 주법을 첨가하여 음색의 변화를 이룬다.

이와 함께 마디 67-68에서는 각 악기 파트에서 여러 가지 운지 기음을 통한 인공 하모닉스와 글리산도 주법을 사용하여  $G$ 음에서

A음으로 음고의 이동을 볼 수 있다. 마디 68-69에서는 모든 악기들이 B음을 연주하는데, 여러 음역에서 다양한 주법, 즉 악음과 하모닉스 음의 조합, 트레몰로와 트릴 주법 등을 사용한다. 즉 여러 악기에서 트레몰로와 트릴 주법으로 지속음을 연주하는데 이 음향들이 불규칙적으로 출현하여 긴 음에 음색변화와 리듬 어휘의 변화를 꾀하였다. 마디 69의 플루트는 악음에 발음법(speaking and playing, sprechen und spielen[Ger.] 또는 Artikulation [Ger.]<sup>100</sup>)을 추가하여 음색을 변화시킨다. 여기에 제2바이올린과 비올라가 각각 트릴과 트레몰로 주법을 사용한 인공 하모닉스 음을 통해 음역의 대비와 음색의 차이를 시도한다. 전체적으로 수직적인 음색변화 뿐 아니라 마디 67에서는 악음을, 마디 67-68에서는 주로 인공 하모닉스 음을, 마디 69에서는 악음과 하모닉스 음을 혼합하여 G-A-B음 순으로 음고의 상승과 함께 수평적인 음색적 흐름을 이룬다. 이는 각 성부가 가진 음색에 대해 다른 성부가 일종의 배경음으로 작용할 수 있음을 보여준다. 즉 각 성부들의 음색이 서로를 수식하는 듯한 다채로운 음향 결과를 생성하는 것이다.

다음은 현악3중주 편성에서 동일한 음을 여러 다른 현에서 연주하면서 운지 약음 주법과 하모닉스 주법을 통해 다양한 음색의 병치에 의한 수식을 시도하는 예이다.

---

100) 조음은 말소리의 산출에 관여하는 발음기관 즉 성대, 목젢, 혀, 이, 입술 따위의 움직임에 통틀어 이르는 말이다. 악기를 통해 바람을 불어넣을 때 입모양의 구조를 바꾸면서 음색을 변화시키는 주법으로, 구강 구조를 바꿀 때 그 구조가 일종의 필터 역할을 하게 되므로 각각의 발음에 따라 통과하여 형성되는 공명으로 인해 음향효과를 다양하게 표현할 수 있다. 이 음향어휘는 강약의 제한이 없으며 아주 작은 소리에서부터 큰소리까지 얻을 수 있다. 공기 음향은 텍스트나 단어를 비롯한 음성 소리 a, o, u, sch, f ... 등과 같은 모음과 자음을 사용함으로써 다양한 음색을 요구할 수 있다. 악기의 공명을 최대한 얻기 위해서는 낮은 음역 운지의 사용이 적합하다. 아래와 같이 발음을 음고와 리듬에 맞게 표기한다.

Vln. 17 *s.t.* *poco vib.*  
 Vla. 17 *ppp* *s.p. 8<sup>va</sup>* *III 8.*  
 Vc. 17 *s.p.* *ppp* *ord.* *s.t. 3* *ppp*

[악보 15] 이승은 《상(像)II》, mm.17-18

여기에서는 악기의 음역대를 역으로 배치하는 색다른 방식을 사용하였다. 즉 바이올린, 비올라, 첼로의 편성에서 음역대가 가장 높은 바이올린에 최저음을 배치하고 음역대가 가장 낮은 첼로에 최고음을 배치하였다. 바이올린은 운지 약음 주법과 약한 비브라토 주법으로  $g^2$  음을 연주하여 수평적인 음색 대비를 만들었다. 중간 음역대인 비올라는 자연 하모닉스 주법을 사용하여 바이올린보다 한 옥타브 위의 음고에서 연주한다. 첼로는 바이올린과 동일한 음역대의 운지음에 완전4도(현의 1/4지점)위 인공 하모닉스 주법을 통하여 2옥타브 위로 극단적인 음역변화를 시도한다. 또한 트레몰로 사용에 따른 수평적 대비를 주었다. 각 악기들은 주법 뿐 아니라 발음 위치도 지판 가까이에서부터 브릿지 가까이까지 다양하게 사용하여 음색을 수식하는 효과를 만든다. 이러한 색채감은 음량이 약한 다이내믹에서 그 효과를 확연하게 드러낼 수 있다. 이는 음색의 차이에서 오는 수직적 대비에

수평적인 대비의 효과를 더해준다.

다음의 악보는 슈타인케의 《불꽃처럼》(....*wie eine Feuerflamme...*“, 2000)<sup>101)</sup>이며, 악보에서 원 그룹과 사각형 그룹을 볼 수 있다. 동일한 모양의 도형은 유사한 음색을 내는 주법끼리의 모음이다. 악보에서는 음가와 주법을 통해 유사한 음색그룹을 만들고 그것들을 연속적으로 출현시킨 것을 볼 수 있다.

---

101) Günter Steinke, ....*wie eine Feuerflamme...*“, für Frauenstimme, Flöte, Klarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine, Viola und Violoncello (London, Frankfurt, New York: Boosey & Hawkes, 2007).

《불꽃처럼》(....*wie eine Feuerflamme...*“)에는 두 가지 텍스트가 사용된다. 첫 번째 텍스트는 신약성서 요한계시록 8, 9장에 나오는 일곱 천사의 나팔소리, 두 번째 텍스트는 오스트리아 표현주의 시인 게오르크 트라클 (Georg Trakl, 1887~1914)의 시 Vorhölle(림보: 그리스도가 탄생하기 이전의 사람이나 세례 받지 않은 어린아이가 죽어서 가는 연옥)로 1차 세계 대전의 공포와 끔찍함을 시사하는 내용이 담겨있다. 두 가지 텍스트의 핵심은 극적인 전개나 드라마틱한 희곡적인 면에 중점을 둔 것이 아니라, 텍스트에 담긴 내용들이 현재 그리고 미래에도 유효하다는 점이다. 즉 이와 유사한 현상들이 세상에 계속 순환되고 있다는 사실이다. 곡의 전체 구조 또한 14개로 구성된 부분들이 순환형태로 되어 있다. 각 부분들도 7개의 서로 다른 길이의 프레이즈로 이루어져 있는데, 14개의 부분 모두 다른 순서로 치환시켜 하나로 묶으면 나선형 모양의 띠로 만들어 순환시킬 수 있는 모형이 된다. 각 부분들에 사용되는 소리 재료들도 14개 부분에 계속 반복 사용하여 나선형구조를 형성한다.



Stim: Es war 1 3 e 6 in Ha-er-und Feu-er 2 1 4 6 + st-unt ge-m-ugt 2 5

Fl: 3 2 6 5 3 8 5 7 4 9 6

Klar in B: 3 4 7 6 4 2 8 3 7 6

Bongo: 3 Holzpiell 1 4 3 2 6 1

Blech: 3 Holzpiell 1 4 3 2 6 1

Harf: 3 Holzpiell 1 4 3 2 6 1

r.H.: 4 2 6 3 7 4 6 5

Pno: 4 2 6 3 7 4 6 5

L.H.: 4 2 6 3 7 4 6 5

VL: 2 3 6 9 4 1 8 2 6 4 7 5

Vla: 2 3 5 4 5 3 7 2 4

Vc: 2 5 3 6 3 5

[악보 16] 슈타인케 《불꽃처럼》, A1

이 작품에서 리듬의 사용원칙은 8분 음표 한 박을 기준으로 한  $1/2$ ,  $1/3$ , ... ,  $1/7$ 분할이며, 이는 배음의 비율(진동비)에 근거한 것이다. 각 성부마다 서로 다른 분할 리듬이 적용된 것이다. 예를 들어 성악은  $1/3$ 분할로 3연음부 리듬을 적용하고, 플루트는  $1/7$ 분할로 7연음부, 클라리넷은  $1/5$ 분할로 5연음부 등의 리듬을 사용하여 개개의 악기들은 각각 고유의 기본 음가들을 가지게 되는 것이다.

[악보 16]의 각 음표 아래에 삽입한 숫자들은 악기별 고유의 분할 비율에 의한 리듬을 기준으로 지속되는 음가를 표시한 것이다. 같은 숫자별로 동일한 혹은 유사한 음향어휘들을 적용시켜, 같은 숫자를 사용하더라도 각 악기들은 서로 다른 음가를 연주하게 된다. 예를 들어 숫자 4의 경우는 트레몰로 주법, 숫자 5의 경우는 글리산도 주법을 적용하여 같은 숫자들은 그물망을 형성하듯이 각 악기들에 적용된 유사한 음향어휘들이 서로 끊이지 않고 연결되어 있는 것을 볼 수 있다. 즉, 각 악기에 출현하는 유사한 음향들이 전체 성부를 넘나들며 소리를 연결시키는 역할을 하는 것이다.

슈타인케가 사용한 이와 같은 방식은 필자의 작곡 방식에도 영향을 주었는데, 이는 곧 유사한 음색그룹을 만들고 이를 연속적으로 출현시키는 기법이다.

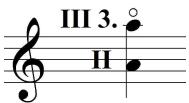
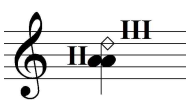
다음의 악보는 필자의 《상(像)I》으로, 원으로 표시된 부분과 사각형으로 표시된 그룹으로 나누고, 각 그룹은 서로 유사한 음형과 악기 주법으로 구성되어 있음을 볼 수 있다.

The image shows a musical score for measures 104-105. The staves are labeled Fl., B♭ Cl., Vln., and Vc. Circled groups of notes are numbered 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8. These numbers correspond to the sequence of groups mentioned in the text. The groups are distributed across the staves, with some appearing in multiple parts. Dynamic markings like *f*, *ff*, and *ord.* are present.

[악보 17] 이승은 《상(像)I》, mm.104-105

7개의 둥근 원 그룹이 가진 구성음들의 개수는 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8개인데 이들은 서로 다른 순서로 출현한다. 즉 화살표로 표시된 원 그룹들 중 먼저 첼로에서 시작되는 원 그룹은 7, 5, 3, 2, 4, 6, 8개 구성음의 순으로 출현하여 치환(permutation)된 형태를 보인다. 원 그룹은 모두 짧은 음가인 반면, 사각형 그룹은 원 그룹에 비해 상대적으로 긴 음들이 트레몰로와 글리산도 주법의 배합으로 연주된다. 이와 같이 악센트를 동반한 짧은 음가로 구성된 일곱 개의 원 그룹들과 네 개의 사각형 그룹들은 그물망을 형성하듯 서로 끊어지지 않는 흐름을 유지하며, 성부간의 대위적인 짜임새를 만들어낸다.

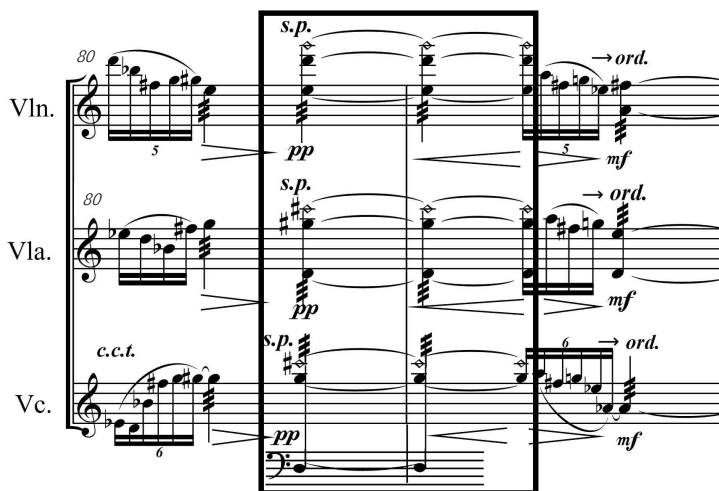
다음은 필자가 인공 하모닉스와 자연 하모닉스 주법을 악음과 함께 배합하여 중음으로 사용하는 방법을 나타낸 것이다.

	<p>III현의 제3배음을 운지한 채로          활로 III현과 II현(개방현) 을 함께 긋기</p>
	<p>III현의 기음과 완전4도(현의 1/4지점) 위를 운지한 채로          활로 III현과 II현(개방현) 을 함께 긋기</p>

[표 5] 필자가 사용하는 하모닉스 배합

이는 음고의 차이를 드러내면서도 음색적인 대비를 줄 수 있다. 이 주법은 운지를 용이하게 하고 다이내믹 조절을 편리하게 하기 위해 [표 5]에서처럼 자연 하모닉스 음 또는 인공 하모닉스 음을 운지하고 개방현도 함께 사용한다.

다음 악보에서 개방현과 인공 하모닉스 음을 함께 사용하는 중음들을 찾아볼 수 있다.



[악보 18] 이승은 《상(像)II》, mm.80-81

세 악기는 개방현을 사용한 악음과 인접한 현에서 운지 기음을 사용한 인공 하모닉스 음을 동시에 연주한다. 이때 개방현의 음들은 옥타브, 단9도로 배치하고 하모닉스 음을 추가하여 이를 통해 음고의 차이와 함께 음색의 대비가 효과적으로 표현되도록 하였다.

[표 6]에 보이는 네 개의 음은 필자의 현악3중주 《상(像)II》에 사용된 주요 음들, 즉 음조직의 원형이며, 음 구성은 다음과 같다. 세 악기의 공통개방현 중 G현(G음)을 기준으로 장2도와 증4도 음정을 이용하였고, [악보 19]에서 다양한 음색 재료들과 함께 활용된다. 마디 1에서 순서대로 등장하는 네 개의 음에 서로 다른 악기주법들을 배치하여 음색을 변화시켰다.



[표 6] 《상(像)II》에 사용된 네 개의 주요음

A musical score for Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin part shows notes G, F, B, and A (labeled as '옥타브+완전5도 위' and 'A'). The Viola part shows notes G, F, B, and A. The Violoncello part shows notes G, F, B, and A. Various performance instructions are present, including 'ord.', 'c.c.b.', 'c.c.s.', 'c.c.t.', 'sfz', 'pp', 'f', 'ff', and 'hinter dem Steg'.

[악보 19] 이승은 《상(像)II》, m.1

첫 번째 등장하는 g음은 비올라에서 활모로 현을 치듯이 연주하는 타현 주법인 바투토(con crini battuto, 약어로 *c.c.b.*로 표기)<sup>102)</sup>주법을 사용한다. 이어서 두 번째 f음에서 현위에 활을 던져 반동으로 연주하는 살탄도 주법과 글리산도 주법을 사용하여 세 번째 음인 b음으로 이동한다. 이 때 첼로에서는 옥타브 아래 B음에 탄현 주법인 바르톡 피치카토(bartók pizzicato)<sup>103)</sup>를 사용한다. 그리고 글리산도로 증4도(f→b) 음고 이동을 시도한 비올라는 다시 음고를 2옥타브 위로 이동시키는 극단적인 음역 변화를 형성한다. 마지막으로 비올라의 고음을 이어받기 위해 세 악기 중에서 가장 고음 악기인 바이올린이 등장한다. 바이올린은 개방현 III현(D현)에서 발음 위치를 브릿지 뒤(hinter dem Steg[Ger.])로 옮겨 음조직의 마지막 음인 A음<sup>104)</sup>에 도달한다. 브릿지 뒤에서의 울림은 날카로운 소음을 동반하면서도 정확한 음고를 낼 수 있기 때문에 음향소재로서 활용 가능성이 크다. 여기서는 트릴 주법과 결합하여 독특한 음색을 표현하였다. [악보 19]는 주요 음을 제시함에 있어 바투토, 살탄도, 글리산도, 피치카토 등 여러 기법들을 활용함으로써 다채롭게 변화하는 음색을 표현하고자 하였다.

102) 활모를 이용한 방법으로 활을 현에 치듯이 연주하는 con crini battuto 라는 타현법이다.

103) 손목을 이용하여 현을 튕겨서 지판에 강하게 부딪히게 하여 얻는 연주법으로 타악기적 음향효과를 함께 얻을 수 있다. 이 주법은 Bela Bartók(1881-1945) 에 의하여 최초로 사용되어 바르톡 피치카토라 하기도 하고 스냅 피치카토(snap pizzicato) 라고 부르기도 한다.

104) 개방현(D현)의 옥타브+완전5도 위의 음=a<sup>2</sup>

## 2. 음고의 차이를 이용한 음향형성

이 방법은 악기의 음고 차이를 만드는 연주기법에 따른 음색의 차이를 통해 음향을 형성하되, 연주기법을 통해 음색의 차이가 더 잘 드러나도록 한 것이다. [악보 20]은 필자의 《나래》로, 비브라토와 글리산도를 통해 음고 상승을 하고 여기에 연주기법이 더해져서 음색의 변화를 도출하였다.

[악보 20] 이승은 《나래》, m.23

현악기는 저음 개방현의 울림을 유지한 채, 인접한 운지현에서 글리산도 주법을 이용하여 최고음까지 음고를 상승시킨다. 이를 통해 각 악기는 두 현의 극단적 음역 차이가 표현된다. 플루트는 관 속에 불어 넣는 공기의 속도와 진폭을 조절하여 표현하는 넓은 음정의 비브라토 주법으로 서서히 음고를 변화시킨다. 현악기들이 글리산도를 통해 상승한 음과 동일한 음에서 만났을 때 플루트는 젯 휘슬(jet

whistle)<sup>105)</sup>주법을 사용하여 순간적인 음고의 상승효과를 이룬다. 여기에 크레센도를 더하여 극단적인 음역 변화를 효과적으로 표현한다. 이 때 현악기에서는 최고음<sup>106)</sup>으로 향할 때 브릿지 가까이로 활의 위치를 이동하여 고배음이 강화된 소리로 짧은 여음을 준다. 즉 금속성 소리에 가까운 소음 효과를 내게 된다.

다음 악보에서는 하모닉스 주법을 통해 음고의 변화와 음색의 차이를 내는 방법을 볼 수 있다. 이 곡은 필자의 6인의 연주자를 위한 《류(流)》이다.

---

105) 플루트에서 제트기를 발사할 때 내뿜는 폭발적이고 강력한 공기의 압력을 연상시키는 주법을 ‘젯 휘슬’이라고 한다. 플루트에서 공기의 압력과 충격이 강한 효과를 발생시키도록 요구하는 독특한 음향어휘이다. 취구를 입술로 물듯이 완전히 막고, 횡경막에 갑작스런 자극을 주어 아주 세게 내뿜는다. 그리고 숨을 뱉을 때 아주 짧은 순간에 음고의 상승과 크레센도를 할 수 있도록 입안에서 조음을 [ho-çi]로 순간 변형하여 관을 진동시킨다. 플루트는 음고가 낮을수록 관의 공명이 풍부하므로, 일반적으로 저음역에서 자주 사용한다. (Carin Levine, Christina Mitropoulos-Bott, *The Techniques of Flute Playing, Die Spieltechnik der Flöte* (Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2004), 17.)

106) 현악기에서 연주되는 음은 음고에 따라 소리 나는 음이 곧 운지할 위치에 해당하는 음이고, 지판 위에서의 운지음을 악보에 기보하게 된다. 일반적인 음역을 벗어난 상당히 높은 고음일 경우 지판과 F-홀을 지나 브릿지 가까운 곳의 운지가 요구될 수도 있다. 현악기에서 7포지션 이상은 높은 위치(high position)으로 분류하는데, 브릿지 가까이 갈수록 정확한 음고는 나지 않지만 현의 장력에 의해서 더 메마르고 긴장된 소리와 함께 소음에 가까운 독특한 음향을 얻을 수 있다. 따라서 초고음에서의 연주를 요구할 때는 트레몰로나 트릴과 같은 다른 음향어휘들과의 조합을 자주 사용하여 음향효과를 높인다.



[악보 21] 이승은 《류(流)》, mm.119-120

[악보 21]에서는 현악기의 하모닉스 주법의 사용을 발견할 수 있다. 제2바이올린과 비올라에서는 운지 기음과 인공 하모닉스 음들이 연음부 리듬을 사용한 빠른 패시지로 연주되어 매우 대조적인 음역의 차이를 보인다. 이와 함께 제1바이올린의 운지 기음과 자연 하모닉스, 그리고 첼로의 긴 음은 인공 하모닉스 주법 사이에서 발생하는 음색의 차이를 동시에 표현한다. 제1바이올린에서는 운지 기음과 III현(D현)의 제2배음을 번갈아가며 연주하여 음색의 차이를 시도한다. 제2바

이올린과 비올라에서는 기음과 완전4도(현의 1/4지점)위를 번갈아가며 운지하여 두 옥타브의 음역 차이를 만듦과 동시에 기음과의 음색을 배합한다. 플루트가 연주하는 불규칙한 리듬의 비스빌리안도 주법과 첼로에서의 인공 하모닉스 주법은 동일한 음역의 d<sup>2</sup>음을 연주하게 된다. 이를 통해 성부간의 수직적인 관계 뿐만 아니라 각 악기들의 개별적인 음역과 음색의 대비를 볼 수 있다.

[악보 22]은 운지 기음과 인공 하모닉스 음들의 연주 시 발음위치를 이동하며 연속적이고 반복적인 음역의 차이와 음색의 차이를 나타낸 것이다.

[악보 22] 이승은 《나래》, mm.52-53

바이올린과 첼로는 브릿지 가까이에서 브릿지 위로 발음위치를 서서히 이동하여 알 니엔떼(al niente, 음이 들리지 않는 상태까지)<sup>107)</sup>의 상태가 된다. 즉 운궁 시 발생하는 마찰음만이 미세한 소음으로

107) 다이내믹은 작은 원으로 표기

남아있게 된다. 이 때 브릿지 위에서의 운궁만으로는 음이 들리지 않기 때문에 트릴 주법을 함께 사용하여 백색소음의 음색을 드러내도록 하였다. 이후 브릿지 가까이로 다시 돌아올 때 바이올린은 글리산도 주법을 사용하여 서서히 음고를 상승시키고, 첼로는 그 음을 유지한다. 플루트에서는 트릴과 유사한 음향어휘인 비스빌리안도를 활용한 다. 이를 통해 섬세한 미분음의 변화와 함께 불규칙적 리듬형태로 자유롭게 속도를 조절한다.

[악보 23]에서는 고음역에서의 연주기법에 따른 음색의 차이와 그 배합의 시도를 볼 수 있다.

[악보 23] 이승은 《나래》, m.50

마디 50에서는 음고의 이동을 제한하여 소음 음향에 더 집중할 수 있도록 정지된 음역에서 연주 기법들을 활용하였다. 플루트에서는 역시 관에 호흡을 불어 넣어 취구에서의 울림만으로 소리를 내도록

하는 기법인 휘슬 톤(whistle tones, 약어로 *W.T.* 로 표기)<sup>108)</sup>을 사용하여 배음열에 기초한 가늘고 미세한 소음들을 생성시켰다. 다음으로 현악기에서는 인공 하모닉스 주법을 사용하였는데, 운지 지점이 높은 포지션일수록 현을 지탱하고 있는 브릿지에 가깝기 때문에 보다 건조하고 긴장감 있는 소리를 얻을 수 있다. 높은 포지션에서의 운지 기음 하모닉스는 음고의 정확성 보다는 날카로운 소음과 같은 특색있는 음향을 얻기 위해 주로 사용된다. 또한 여기에서는 활등을 이용한 바투토 주법으로 얻을 수 있는 약한 올림과 살탄도 주법의 어택이 만드는 독특한 음향의 효과를 볼 수 있다. 이 때 플루트는 *pp*로, 현악기는 *mf*의 다이내믹을 설정하였는데, 이는 각 악기의 연주기법에 따른 다이내믹과의 음향 밸런스를 고려한 것이다.

---

108) 플루트에서 ‘휘슬 톤’은 그 연주 효과가 휘파람소리와 유사하여 붙여진 주법이다. 또한 그 소리가 마치 속삭이는 소리처럼 작고 가늘기 때문에 ‘휘스퍼 톤(whisper tones)’이라고도 한다. 플루트의 일반적인 연주기법은 취구를 통해 공기가 악기 전체를 울려서 만드는 소리로 연주하는 반면에 휘슬 톤은 호흡을 불어넣어 취구에서만 울림으로 소리를 내도록 하는 기법이다. 운지는 전체 음역에서 모두 사용할 수 있는데, 운지에 따라 변화하는 스펙트럼은 배음음계에 따라 달라진다. 즉 높은 음을 위한 운지일수록 발생하는 배음이 적어지게 되며, 실제 소리는 배음열에 기초한 가늘고 미세한 소음들이 들린다. 휘슬 톤의 약자 *W.T.*는 지시어로 쓰이고 음표부분은 마름모꼴로 표기하며 오선보 상단에 아래와 같은 작은 음표들을 연속적으로 기보한다. (Carin Levine, Christina Mitropoulos-Bott, 앞의 책, 15.)

### 3. 지속음향의 형성

이 절에서는 지속음향 위에서 계속적으로 변화하는 음향의 움직임 형성을 논한다.

다음 악보들은 라헨만의 《움직임》의 일부이다. 끊임없이 존재하는 내부의 움직임들이 지속음(pedal point, Orgelpunkt[Ger.])위에 서로 다른 음향층을 형성한다. [악보 24]에서 [악보 25]를 통해 소음에서 악음으로 연결될 때 페달 포인트를 지속적으로 사용한 것을 볼 수 있다. 그 위에서 연속적으로 움직이는 성부들의 울림을 통해 다채롭게 변화하는 음향들을 들을 수 있다.



Handwritten musical score for measures 105-108. The score includes staves for g. Fe, Aelfe, 1. Klar, 2. Klar, Basskl., 1. Trp, 2. Trp, I L., II M., and III Pa. Measures 105-108 are highlighted with a large black box. A black arrow points from the box to the right. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like pp, f, and ff. The time signature is 4/8.

[악보 26] 락헨만 《움직임》, mm.105-108



Handwritten musical score for measures 113-116. The score includes staves for g. Fe, Aelfe, 1. Klar, 2. Klar, Basskl., 1. Trp, and 2. Trp. Measures 113-116 are highlighted with a large black box. A black arrow points from the box to the right. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like pp, f, and ff. The time signature is 4/8.

[악보 27] 락헨만 《움직임》, mm.113-116

마디 28은 이 작품에서 처음으로 페달 포인트가 등장하는 부분으로, 목관악기들이 음 없이 공기 음향만으로 트레몰로를 연주하여 지속적인 소음효과를 낸다. 화살표를 따라가면 마디 72에서부터 클링겔슈필(Klingelspiel[Ger.])<sup>109)</sup>이 여러 마디에 걸쳐서 지속음을 유지하는 것을 볼 수 있다. 앞서 보였던 목관악기군의 소음 페달 포인트가 악음 페달 포인트로 연결되고 있다. 다음으로 마디 106에서는 관악기군에 연타음형 스타카토 프레이즈를 삽입하여 페달 포인트를 형성한다. ‘따르릉’ 소리를 내며 울리는 클링겔슈필 음들의 페달 포인트가 등장함으로써 새로운 음향의 소리구조를 만들고 동시에 소음 페달 포인트에서 악음으로의 효과가 나타난다. 소음 지속음향 위에 악음을 연주하는 앙상블의 효과가 계속됨에 따라 소음 음향들이 점차적으로 사라지게 되며, 소음에서 지속음향 역할을 하는 악음이 출현하게 된다.<sup>110)</sup>

다음 [악보 28]은 필자의 《나래》로, 각 악기의 베이스성부에 있는 지속음의 울림이 길게 유지되고 있음을 볼 수 있다. 여기에서는 정확한 음고 위에 개방현의 배음과 관련된 음들을 사용하여, 지속음이 내는 공명 현상<sup>111)</sup>을 활용하였는데, 이는 음향적으로 매우 중요한 의미를 갖는다.

109) 보통 16건반에서 24건반으로 구성된 초소형사이즈의 건반악기로, 개구리피아노라고도 한다. 전원을 연결하여 소리를 낼 수 있으며, 약간의 다이내믹조절도 가능하다. 건반을 누르면 아날로그 벨소리가 난다.

110) Yuval Shaked, "Mouvement(-vor der Erstarrung)," *MusikTexte* 8 (1985), 12.

111) 악기들은 소리를 더 크고 정확하게 내기 위해 ‘울림통’을 갖는다. 현이나 관의 진동에 의한 강제 진동수가 울림통이 지닌 고유 진동수와 일치하면, 그 울림은 더욱 커지게 된다. 즉 진동수가 같고 두 개의 발음체가 서로 인접해 있을 때 하나가 진동하면 또 다른 하나도 이에 따라 울리게 되는 현상을 공명(resonance) 현상이라고 한다.



Fl. 56 *f* *ff* *p* *Bish.*

Vln. 56 *Bogen vib.* *f* *ff* *p* *s.p.*

Vc. 56 *Bogen vib.* *f* *ff* *p* *s.p.*

Fl. 61 *p* *pp* *mf* *ord.* *s.p.* *auf dem Steg* *ord.* *mp* *mf* *d-e*

Vln. 61 *p* *pp* *ord.* *s.p.* *ord.* *mp* *mf* *d-e*

Vc. 61 *p* *pp* *ord.* *s.p.* *ord.* *mp* *mf* *d-e*

Fl. 66 *mf* *p* *pp* *ord.* *s.p.* *Bish.* *ord.*

Vln. 66 *p* *pp* *ord.* *s.p.* *Bogen vib.* *ord.*

Vc. 66 *p* *pp* *ord.* *s.p.* *Bogen vib.* *ord.*

[악보 28] 이승은 《나래》, mm.56-70

마디 56은 악음으로 시작하여 다양한 음역과 연주기법을 사용하여 페달 포인트를 제시한다. 페달 포인트로 등장하는 G음은 트릴 글리산도, 옥타브 중복을 통해 수평적, 수직적인 음색과 음향이 더해진다. 마디 60-61의 첼로는 G음을 인공 하모닉스로 마무리하며 마디 62에서 A음이 페달 포인트의 역할을 이어받는데, A음 하모닉스주법은 브릿지 가까이 혹은 브릿지 위에서 연주된다. 이는 소음 효과로 시작하여 악음으로 연결되는 것이다. 이어 플루트의 다중음 주법과 현악기의 중음 주법으로 음역의 확장을 형성한 후 지속적인 악음 페달 포인트를 유지한다. 즉, 고음역에서 플루트의 음색 트릴 및 현악기의 고음 트릴과 넓은 음정의 비브라토 주법이 배합되어 다양한 음향효과를 표현한다.

락헨만은 페달 포인트를 악음과 소음으로 분리하여 사용한다. 반면, 필자는 음향소재의 확장을 나타내기 위해 소음과 악음을 표현할 수 있는 여러 가지 음향어휘들과 함께 사용하였다. 또한 악기들의 앙상블효과 면에서 볼 때, 락헨만은 악음과 소음을 사용한 페달 포인트의 역할을 각각 서로 다른 악기에 배치하였으나, 필자는 다양한 음색으로의 연결을 용이하게 하기 위해 동일한 악기가 소음과 악음의 영역을 넘나들며 연주하도록 하였다. 이를 위해 화려한 음향효과를 낼 수 있는 주법들과 이를 지탱하는 지속음향을 배합함으로써 음색 대비의 효과를 극대화 시켰다.

## 4. 음향면의 형성

이전까지의 논의가 개개의 음색이 고유한 역할을 하며 음향을 형성하는 방법에 관한 것이었다면 본 절에서는 이것들이 모여 이룬 음향 덩어리 즉 ‘음향면(Klangfläche[Ger.])’에 대해 다룬다. 앞서 활용하였던 여러 음향어휘들은 무질서한 리듬, 중음 주법, 미분음 등을 조합하여 다채로운 음향 공간을 만들게 된다.

[악보 29]은 락헨만의 《움직임》의 일부이다. 락헨만은 특징이 없는 1차적인 리듬재료들에 의도적인 조절을 가하였다.<sup>112)</sup> 즉, 철저하게 계산된 리듬분할을 통해서 산발적으로 출현한 음 그룹이 음향면을 형성하도록 했다. 즉 구조적인 붕괴를 통해 분해시킨 후 다시 결합되어 하나의 음향군을 형성하는 방식을 사용했다.

---

112) Yuval Shaked, 앞의 글, 15.



[악보 29]에서는 리듬분할에 의해 쪼개진 짧은 음가들이 산발적으로 출현할 때 각 악기들은 서로 다른 리듬 움직임에 갖는 것을 보여준다. 여기서 각각의 음들이 가진 다양한 음색의 조합으로 다채로운 음향이 형성된다고 볼 수 있다.<sup>113)</sup> 이런 기법은 락헨만의 미학관에서 기인한 것이다. 그는 삶을 연속적인 분해와 결합의 과정이라고 보았다. 즉 인생은 차례로 발생하는 다양한 변화들이 결합된 것이며 음악 역시 이의 일부라고 이해했다.<sup>114)</sup> 또한, 그에게 있어서 분해는 자연적인 진행에서 일어나는 것이 아니라 의도적이고 구조적인 균열을 통해 다양한 방법으로 발생하는 것이었다.<sup>115)</sup> 그의 음악에서 역시, 여러 가지 음향어휘와 함께 구성된 다양한 리듬들을 치밀하게 계획하여, 각 성부에 분화된 형태로 출현하는 것을 찾아볼 수 있다.

관악기는 모두 음 없이 공기 음향을 트릴 주법으로 연주하고, 현악기는 브릿지 위에서 트레몰로 주법을 동반하여 백색소음 효과를 유발한다. 원으로 표시한 그룹들은 산발적으로 출현하는 음들이며 사각형으로 표시한 그룹들은 동시에 울리는 음들이다. 즉, [악보 32]에서는 음들의 수직적인 울림으로 음향면을 형성하는 예로, 첼표를 동반한 짧은 음가의 리듬이 출현하며 이 앙상블이 타악기적 형태로 전환되는 것을 볼 수 있다.

다음의 [악보 30]에서는 여러 성부의 음들이 군(群)을 이루어 다양한 방식으로 음향면을 형성하고 있다.

---

113) Yuval Shaked, 앞의 글, 15.

114) 위의 글, 15.

115) 위의 글, 12.



[악보 30]에서 군을 이루는 모든 악기들은 짧은 음가의 리듬을 사용하여 타악기적인 효과를 내는 것을 볼 수 있는데, 클라리넷의 피치카토(pizzicato)<sup>116)</sup>주법, 트럼펫의 취구를 막아서 내는 ‘뽕’소리, 팀파니의 북면이 아닌 밑동을 치는 소리 등으로 모든 악기들이 타악기적인 효과를 낸다. 이처럼 악센트를 동반한 타악기적 음향과 각색의 주법을 조합하는 방법으로 입체적인 음향공간이 만들어진다.<sup>117)</sup>

[악보 31]은 슈타인케의 《불꽃처럼》의 일부로, 리듬분할에 의해 쪼개진 짧은 음가의 음들이 산발적으로 출현하여 음향면을 형성하는 모습을 볼 수 있다. 여기서 음향면을 구성하는 음들은 각기 다른 리듬의 움직임이 보이는데, 슈타인케는 이를 서로 다른 음고, 악기, 연주기법의 조합으로 배치하여 다채로운 음향을 연출하였다.

---

116) 피치카토는 지정된 음을 아주 짧게 폭발적인 공기의 압력을 내뿜듯이 호흡을 내뿜음으로써 얻을 수 있는데, 입안의 공간이 음색에 강한 영향을 주는 타악기적 음향어휘이다. 이 주법은 입술모양을 어떻게 변화시키느냐에 따라 다양한 소리를 얻어내는 립 피치카토(lip pizzicato, Lippen Pizzicato[Ger.])와 혀끝을 단단하게 하여 텅잉을 변화시켜 얻을 수 있는 텅 피치카토(tongue pizzicato, Zungen Pizzicato[Ger.])가 있다. 다이내믹의 표현은 자유롭지만, 주법의 특성상 강한 다이내믹에서 여러 음을 연속적으로 연주하는 것은 불가능하다. 두 가지 서로 다른 피치카토는 약한 다이내믹에서 음색적 차이를 얻는 데 유리하다.

117) Yuval Shaked, 앞의 글, 12.

Handwritten musical score for "Blumenstück" by Schubert, Op. 31. The score is written on ten staves. The top staff is for Soprano (Sti) with lyrics in German and French. The second staff is for Flute (Fl). The third staff is for Clarinet in B-flat (Klar in B). The fourth staff is for Bassoon (Fagott). The fifth staff is for Horn in F (Horn in F). The sixth staff is for Piano (Pno). The seventh staff is for Violin I (Vl I). The eighth staff is for Violin II (Vl II). The ninth staff is for Viola. The tenth staff is for Violoncello (Vcl). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations in German and French, including "daß sie die Menschen nicht töte" and "nicht töte".

[악보 31] 슈타인케 《불꽃처럼》, F1

앞서 언급한 락헨만([악보 29] 참조)의 경우, 기준이 되는 4분 음표를 2분할, 4분할 혹은 3분할한 음표들이 성부별로 다양하게 출현하면서도 수직적으로 동시에 울리도록 하는 방법을 많이 사용한다. 반면 슈타인케의 악보에서는 그와 같은 동시적 울림을 거의 찾아 볼 수



없다. 그는 리듬의 원칙에서 8분 음표 한 박을 기준으로 1/2, 1/3, ..., 1/7분할로 자연배음의 비율에 근거한 분할을 사용하여, 각 성부마다 서로 다른 분할 리듬을 적용시켰다. [악보 31]에서 수직적으로 음이 울리는 부분을 표시한 실선을 제외하면, 배음의 비율에 근거한 리듬 원칙에 따라 상이하게 분할된 리듬이 출현하는 것을 볼 수 있다. 이 리듬들은 [악보 16]에서 언급하였듯이 각각의 음표마다 성부별 고유의 분할 기준에 의해 결정된 음가를 지닌다. 따라서 각 악기들은 서로 다른 음가로 연주하는 다양성을 보이지만, 여기에 동일한, 혹은 유사한 음향어휘들을 적용하여 그 음향적 흐름을 유지시켰다.

[악보 32]는 필자의 작품인 《상(像)I》의 일부로, 성부별 다양한 리듬의 배치를 사용한 무질서의 강화로 음향면을 형성하는 예이다.

[악보 32] 이승은 《상(像)I》, mm.27-29

여기에서 필자는 다양한 입체 음향을 만들기 위해서 여러 가지 연주기법을 사용하였다. 짧은 음가에 즐겨 사용하는 주법들을 악기별

로 다양하게 배치했을 뿐 아니라 음고, 리듬도 모두 다르게 배치하였다. 각 성부별로 동시에 울리는 음이 없이 모두 다른 시점에 등장하도록 리듬을 조절하여 무질서한 상태를 만들었다. [악보 29]과 [악보 30]에서 볼 수 있듯, 락헨만의 작품에서는 2분할 내지는 3분할을 이용하거나 악기들끼리 다소 수직적으로 동시적 울림을 형성하는 부분이 많다. 반면, [악보 31]의 슈타인케 작품은 1/2, 1/3, ..., 1/7분할 등, 배음의 비율에 근거한 분할을 사용하므로, 출현하는 대부분의 음들에는 각 성부마다 상이한 분할리듬이 적용되며 이는 성부별로 미세한 리듬의 차이를 발생시킨다. 필자는 리듬을 분할하여 동시적 울림을 피하고자 할 때, 슈타인케의 방법대신 소수<sup>118)</sup>를 이용한다. 슈타인케가 사용한 미세한 차이를 바탕으로 둔 분할은 실제 연주 시 까다로운 리듬으로 연주되며, 여기에 연주기법까지 더해져 긴장감 있는 표현력이 요구된다. 반면, 필자가 사용한 리듬분할은 각 성부에 출현하는 음들의 결렬(決裂)<sup>119)</sup>을 위한 것일 뿐, 결코 엄격한 원칙을 지키고자 한 것은 아니다. 또한 필자는 무질서의 강화를 위해 여러 가지 연주 기법들을 지시하여 다양한 음색효과를 혼용하였다. 관악기의 슬랩 텅잉(slap tonguing, Slap Tongue[Ger.], 약어로 *Slap*로 표기)<sup>120)</sup>과 피

118) 양의 약수가 1과 자기 자신 뿐인 1보다 큰 자연수로 정의된다. 예를 들면 2, 3, 5, 7...등의 숫자들이다. 필자는 리듬분할을 할 때 2분할, 3분할(3연음부), 5분할(5연음부), 7분할(7연음부) 등을 자주 사용한다.

119) 서로 다른 리듬분할을 하여 의도적으로 동시에 울리는 음들을 없앴다.

120) 취구와 입술에 의해 발생하는 소음과 함께 음고가 명확하지 않은 짧고 약한 소리로 타악기적 효과를 얻을 수 있는 슬랩 텅잉은 강한 마르카토와 스타카토 뿐만 아니라 짧은 음의 어택으로 자주 사용된다. 이 음향어휘는 혀와 호흡, 입모양에 따라 강도의 차이와 다른 음색을 요구할 수 있다. 관에 바람을 불어넣지 않고 취구 앞부분에서 혀를 이용하여 약한 소리를 내는 방법, 어택의 순간 입을 열면서 강한 소리를 내는 방법, 입안의 공기를 사용함과 동시에 혀를 이용하여 공기의 흐름을 차단하는 방법 등 발음 방법에 따라 발생하는 다양한 소음과 함께 독특한 음향효과를 표현할 수 있다. 따라서 정상적인 음과 연속적으로 번갈아가며 연주하는 방법을 자주 사용한다. 일반적으로 슬랩 텅잉은 음표 부분을 >로 표기한다.

치카토, 현악기에서는 피치카토(*pizzicato*, 약어로 *pizz.*로 표기)<sup>121)</sup> 주법과 콜레노 바투토(*col legno batutto*, 약어로 *c.l.b.*로 표기)<sup>122)</sup>주법을 사용하였다. 몇 개의 피치카토 음에는 글리산도 주법을 사용하여 음고가 변하도록 하였다.

다음 악보에서는 악기의 중음을 이용하여 음향면을 형성하는 예를 살펴볼 수 있다. 중음 주법(*double stops*)이란 한 번에 두 줄 이상을 찰현(擦絃)하여 연주하는 방법으로, 현악기들은 네 현으로 구성되어 있어 이론적으로는 운궁 시 한 번에 네 음을 연주할 수 있다. 그러나 현사이의 간격을 일정하게 고정시키는 브릿지의 각도에 따라 현들은 곡선을 이루고, 활은 직선이기 때문에 동시에 네 현을 긋는 것은 불가능하여 두 현씩 나눠서 긋는 방법으로 연주한다. 일반적으로 풍성한 화음이나 울림을 얻기 위해 중음 주법을 사용하게 된다.

[악보 33]의 세 악기는 같은 음역대에 동일한 음들의 울림을 바탕으로 한 맥놀이<sup>123)</sup>를 형성한다.

121) 일반적으로 검지를 이용하는 손톱 피치카토(*nail pizzicato*, *Nagelpizzicato* [Ger.])는 말 그대로 손톱을 이용하여 현을 뜯는 주법으로 날카롭고 짧은 소리가 필요한 경우 사용한다. 찰현법에 비해 상대적으로 미약한 소리를 내며, 손톱모양의 기호 또는 약어를 표시하고, 다시 활을 사용하도록 하기 위해서 ‘arco’라는 용어를 명시한다. 음표위에 십자(+)모양의 표시는 왼손 피치카토주법으로 관현악작품에서 보다는 독주곡이나 실내악작품에서 더 많이 사용된다. 오른손만으로 연주하기 어려운 빠른 템포의 피치카토주법을 사용할 때 왼손 피치카토가 동원된다. 오른손에 비해 음량이 작지만 민첩하게 연주할 수 있는 장점이 있다. 피치카토 주법의 경우 연주의 잔향을 이용하여 글리산도주법과 함께 여음의 음고를 변화시키는 방법을 사용할 수 있다. 이 주법은 지정된 셈여림에 따라 그 지속성을 더 길게 유지할 수 있다.

122) 활등의 사용은 활모에 비해 음량이 약하지만 현위에 활을 던져 연주하는 바투토의 경우 어택이 만드는 독특한 음향적 효과로 인해 활모에 비해 활등을 더 자주 이용하게 된다.

123) 진폭이 같고 진동수가 약간 다른 두 음파가 중첩되어, 두 개의 소리가 서로 간섭을 일으켜 주기적으로 강약을 반복하는 현상을 말한다.

[악보 33] 이승은 《나래》, mm.57-58

여기에서는 글리산도와 트릴 주법을 통해 음역을 변화시키며, 동시에 풍성한 잔향음과 폭넓은 음향면을 형성한다. 여기에 옥타브 중음을 사용하여 각 현에서 잔향이 길게 유지되도록 만들어 음량을 보강시킨다. 플루트는 취구에 불어넣는 공기의 양과 속도를 증가시켜 기음으로부터 배음(harmonics, 하모닉스)<sup>124)</sup>을 형성하는데, 이는 소리의 양감을 더해준다. 이와 함께 트릴과 글리산도 주법을 사용하여 화려한 음색효과를 낸다.

[악보 34]은 필자의 곡 《나래》의 일부로, 현악기의 중음 주법과 플

124) 하모닉스는 배음열의 원리를 이용한 주법으로, 취구에 불어넣는 공기의 양과 속도를 증가시켜 기음으로부터 형성되는 배음들을 얻을 수 있다. 하모닉스는 지정된 포지션에서 작은 소리로 고음을 찾는 연주법으로, 정상적인 음에 비해 작고 희미한 소리로 들리며 인토네이션과 명료성이 떨어져 음색을 바꾸는 역할을 하는 데 용이하다. 목관악기의 경우 취구의 위치와 바람을 불어넣는 압력의 변화를 이용해 기음으로부터 발생하는 배음들을 얻을 수 있고, 금관악기의 경우에는 연주자가 호흡 조절과 함께 입술을 이용하는 기술에 의존하여 배음열을 얻을 수 있다. 기보법은 운지음을 음표대신 마름모꼴로 표기하고, 실제 울리는 음은 음표위에 작은 원으로 표기한다. 플루트의 경우 트릴, 글리산도 주법과 함께 조합하여 화려한 음색을 표현하기도 한다.

루트의 다중음(multiphonics, Mehrklänge[Ger.]<sup>125)</sup>주법으로 음향면을 형성하는 예를 볼 수 있다. 이러한 주법들은 풍성한 울림을 통해 효과적으로 음향면을 형성할 수 있게 해준다.

[악보 34] 이승은 《나래》, m.75

125) 다중음(multiphonics, Mehrklänge[Ger.])을 연주할 때 관 내부에서 여러 공기의 진동이 복합적으로 생성되는데 이것은 배음과 밀접한 관련이 있다. 따라서 같은 운지법이라도 취구의 압력과 다이내믹의 변화에 따라 다른 음의 조합이 발생할 수 있다. 발음되는 모든 음은 항상 기음과 그 위에 겹쳐지는 배음의 층을 보유하고 있다. 다중음은 기음과 기음이 모여 발생하는 많은 배음들이 하나의 관속에 공존함으로써, 관속에 진동하는 공기의 흐름이 동시에 어긋나게 되는 방법으로 둘 이상의 파형을 형성할 수 있다는 원리에서 나온 연주법이다. 2음 이상 최고 5개의 음을 동시에 낼 수 있는, 이 주법은 여러 음이 동시에 생성되어 울리기 때문에 정상적인 음과 상당한 음향 대비의 효과를 얻을 수 있다. 작곡자는 원하는 몇 개의 음을 오선보에 음표로 기보하며, 음표 기둥에 멀티포닉스의 약자 M을 표기한다. 연주기량에 따라서 트릴, 트레몰로 주법과 혼합하여 사용할 수도 있고 다이내믹의 조절도 가능하다.

위의 악보에서는 현악기에서 중음 트레몰로<sup>126)</sup>와 윤지현의 트릴, 플루트에서 다중음 트레몰로를 연주한다. 이로써 세 악기에 이질적인 두 음색을 병치시켜 융화된 새로운 음향을 얻을 수 있다.

[악보 35]은 넓은 음정의 비브라토를 보여준다. 이 주법은 음이 연주되는 동안 윤지 위치에서 연주자가 팔, 손목, 손가락을 동원하여 진동을 만드는 것으로 그 정도에 따라 쓰임새가 다양하다. 악보에서 볼 수 있듯 비브라토의 정도가 확장되어 음고를 이동시킨다. 비브라토의 곡선 표시 중 작은 원이 있는 부분은 자연 하모닉스의 울림을 들을 수 있는 구간을 나타낸 것이다.

[악보 35] 이승은 《상(像)II》, mm.78-79

글리산도와 비브라토를 부드럽게 연결하는 윤지 테크닉을 요구하는 이 주법은 지판을 강하게 누르면서 정확하게 슬라이딩할 경우 현을 짚은 손가락이 미끄러지듯이 모든 음을 거치면서 이동하겠지만, 이

126) 트레몰로는 다른 음향어휘들의 조합과 자주 그리고 효과적으로 사용되는데, 왼손 트릴 주법과 동시에 활로 트레몰로 연주를 한다.

와 달리 고음역에서 운지를 약화시켜 지판 위를 스치듯이 지나갈 경우 개방현에서 들을 수 있는 자연배음들을 발생시키게 된다. 이는 코드에서 생성되는 자연 하모닉스 글리산도 효과를 함께 얻을 수 있는 비브라토의 활용법이다. 세 악기 모두 중음 주법을 사용하였다. 첼로와 비올라는 개방현(II현)을 옥타브 중복(doubling)하고, 그 위에 바이올린의 개방현(II현)을 아래 음들과 완전5도 음정관계를 이루어 자연배음열의 울림을 만들었다. 즉, 각각의 악기들은 운지현에서 넓은 음정의 비브라토를 사용하여 자연배음들을 발생시켰다. 이로 인해 약한 다이내믹 내에서 풍성한 울림의 음향면이 형성된다.

작곡가들은 다양한 음향면을 형성하기 위하여 여러 가지 연주기법 및 작곡기법을 동원한다. [악보 36]에서 현악기들은 운지현과 개방현을 사용한 중음들을 통해 음역을 확장시켰고, 플루트에서 첼로에 이르기까지 고음역에서 저음역으로 음향면을 이동시켰다.

[악보 36] 이승은 《나래》, mm.66-68

현악기의 개방현에서는 비브라토나 트릴 주법이 불가능하므로, 인접한 운지현에서 동음이나 옥타브 위의 음에 비브라토 주법을 사용한

다. 중음을 사용할 때 또 다른 현을 개방현으로 사용하는 경우가 잦은데, 이는 운지현에서 연주하는 민첩한 패시지나 연주 기법의 배합에서 오는 난해함을 줄이기 위해서이다. 마디 66-67에서 바이올린은 플루트의 비스빌리안도 주법을 이어 받아 플루트와 동일한 A음을 트릴 주법으로 연주하여 미분음과 단2도 음정의 트릴을 결합시킨다. 이어서 현악기들은 중음과 넓은 음정 비브라토 주법을 사용하여 음역의 이동을 시도한다. 즉, 개방음과 운지음을 완전5도(마디 68의 바이올린), 동일음(마디 68의 첼로)으로 구성하고, 여기에 플루트의 a'음에도 비브라토<sup>127)</sup>주법을 추가하여 맥놀이와 배음의 효과를 강화시키는 울림을 만들어낸다.

[악보 37]은 락헨만의 《프्रेस리온》의 일부로, 첼로 솔로에서 동일한 음을 개방현과 운지현을 사용하여 좁은 영역의 음향면, 맥놀이를 형성하는 것을 볼 수 있다.

am Steg flaut. → allmählich normaler voller Ton

(ca. 10 Sek.) Bogenwechsel ad lib. a. Schwebungen #1)

dal niente, am Steg

ff

p

#) durch allmähliches geringes Verlagern des Griffes auf III

#) allmählich gedämpft, wie zuvor. Linken Daumen hint. zutreiben.

[악보 37] 락헨만 《프्रेस리온》, p.8, 첫째 단

127) 목관악기의 비브라토는 지속적인 음과 함께 관속에 공기의 진동으로 얻어낼 수 있는데, 횡경막을 사용하여 비브라토의 속도와 진폭을 조절할 수 있다. 목관악기의 경우 입술과 혀의 움직임과 함께 키의 조절을 통해 얻을 수 있다. 입술을 완전히 닫지 않고 아랫입술과 윗입술을 빠르게 상하로 움직이는 립 비브라토(lip vibrato, smorzato, Lippenvibrato[Ger.])와 혀의 움직임과 [y], [w] 등의 발음을 통해 다소 분산된 음고와 불규칙한 흐름을 표현하는 텅 비브라토(tongue vibrato, Zungenvibrato[Ger.])로 구분할 수 있다. 일반적으로 지시어와 함께 그래픽 기보법을 사용한다. 이 경우 음고의 이동과 흐름의 유지를 위한 텅 비브라토가 유리하다.



락헨만의 곡에서 사용된 맥놀이효과는 필자의 작곡기법에도 영향을 주었다. 제시된 악보의 두 번째 마디에서 기둥이 아래로 향한 음표는 왼손으로 지판을 눌러 지시된 음정을 짚으라는 표시이다. *ppp*로 연주되는 첫 번째 음표는 ‘브릿지 가까이에서 하모닉스 소리(am Steg flaut.)’를 내도록 지시되어 있다.<sup>128)</sup> 두 번째 마디의 d<sup>b</sup>음은 III현에서 연주해야 한다. 세 번째 마디부터 개방현인 II현에서 d음이 추가되어 중음 주법(double stop)으로 III현과 함께 연주되기 때문이다. 이 d<sup>b</sup>음은 ‘줄받침 근처에서(am Steg) 소리가 나지 않게 운궁을 시작하여(dal niente) 점차적으로 풍성하고 일반적인 소리(allmählich normaler voller Ton)’를 내며 연주하라고 되어 있다. 네 번째 마디의 늘임표 연주부터는 ‘III현에서의 운지를 서서히 이동하여 바꾸는 동안(durch allmähliches geringes Verlagern des Griffes auf III)’특별한 ‘울림들(Schwebungen)’, 즉 맥놀이 효과를 사용할 것을 지시하고 있다.

[악보 38]는 슈타인케의 《불꽃처럼》이다. 여기에서도 피아노와 현악기들이 다양한 음색으로 결합하여 좁은 영역의 음향면 뿐 아니라, 맥놀이를 형성하고 있다. 이 곡은 각 성부마다 서로 다른 분할 리듬이 적용되어 각각 고유의 기본 음가들을 가진다.([악보 16]의 설명참조)

128) 일반적인 플라우탄도(flautando, 원래는 지판 가까이에서 활을 가볍고 속도감 있게 그어서 내는 소리) 주법은 다양한 발음위치에서 사용하는데, 여기서 락헨만은 플라우탄도의 가볍고 빠르게 이어지는 운궁법을 브릿지 가까이에서 사용하여 소음을 함유하는 하모닉스 음향을 만들어냈다.



[illegible]

- 103 -

[악보 39]에서 각각의 사각형위에 알파벳과 위아래 화살표로 표시된 부분은 기준이 되는 음과 그 위아래로 형성되는 미분음들을 나타낸 것이다. 그리고 각각의 사각형 내에 음 그룹들을 보면, 다양한 주법을 통한 미분음들을 서로 다른 악기에 수직적으로 배치한 것을 알 수 있다. 첫 번째 사각형에서 플루트는 미분음 음색 트릴인 비스빌리안도 주법을, 클라리넷은 글리산도 주법을, 그리고 피아노에서는 트릴 주법을 사용하여 지속적인 미분음들을 발생시킨다. 두 번째 사각형에서 클라리넷의 악음은 바이올린의 비브라토 주법에서 발생하는 미분음들과 음색의 대비를 보인다. 세 번째 사각형은 비스빌리안도 주법을 사용하여 발생한 미분음들이 피아노의 하모닉스 음들과 결합하여 미분음 음정관계의 음향을 형성한 부분이다. 마지막 사각형에서는 여러 악기들의 다양한 주법이 결합되어 음향층을 형성한 것을 볼 수 있다. 목관악기들은 공기 음향과 악음을 함께 사용하여 기보된 음으로부터 미세한 음고의 차이를 보이는 미분음을 표현한다. 피아노에서는 하모닉스 음을, 현악기에서는 활동의 연주로 음색의 차이와 함께 미분음 음향을 형성한다. 각각의 사각형 그룹 위에 표시된 기준 음들은 단2도 음정을 이루고 있지만 전체적인 흐름에서 볼 때 이는 수평적인 미분음 음정관계를 형성하고 있는 것이다. 이러한 연주기법들은 음색을 만드는 용도 이외에도 평균율에서 얻을 수 없는 새로운 음조직 및 화성을 만드는 도구로 사용될 수 있다.

[악보 40]은 샤리노의 실내악 작품 《뒤집어진 공간》(*LO SPAZIO INVERSO*, 1985)<sup>130)</sup>이다. 여기에서는 각각의 악기가 수평적인 움직임

130) Salvatore Sciarrino, *LO SPAZIO INVERSO für Flöte, Klarinette, Celesta, Violine und Violoncello (Sei quintetti)* (Milano: Ricordi 1996).

을 통해 미분음을 발생시키며 좁은(미세한) 영역에서 음향면의 형성을 발견할 수 있다.

[악보 40] 샤리노 《뒤집어진 공간》, mm.25-27

이 곡은 전체적으로 침묵에 가까운 음량으로 연주된다. 클라리넷은 소리가 없는 지점(작은 원으로 표시)에서 시작하여 크레센도를 통해 **ppp**에 도달한다. 음량의 최고지점이 **ppp**로 설정된 가운데 크레센도와 데크레센도가 반복되어 지속적으로 긴 음을 연주한다. 첼로는 인공 하모닉스 음으로 음고의 차이를 인지할 수 없을 정도의 미세한 움직임으로 글리산도를 유지한다. 반면 바이올린에서는 끊임없이 움직이는 짧은 음가의 글리산도와 비브라토 주법으로 음고의 잦은 이동을 통해, 수평적인 미분음을 생성한다. 여기에서 음들이 스스로 위치와 방향을 찾아가는 듯한 움직임을 볼 수 있다. 즉, 동일한 음역대에서 음가와 음고의 차이를 둔 움직임으로 미세한 움직임의 영역을 형성하게 되는 것이다.

[악보 41]에서도 동일한 음역내의 상이한 연주기법과 미분음을 사용하는 예를 보여준다. [악보 40]는 수평적인, [악보 41]는 수직적인 울리는 음정의 관계를 보다 조밀하게 만들며 좁은 음향면을 형성한다.

[악보 41] 이승은 《상(像)I》, m.50

플루트는 비스빌리안도 주법을 사용하여 섬세한 미분음들의 변화를 만들고 여기에 불규칙적인 리듬 어휘를 더해 지속음을 생기있고 활력있게 만든다. 바이올린과 첼로는 4분음(온음의 1/4)의 간격을 두고, 첼로에 운지 약음 주법을 사용한 음색배합을 만들었다.

이와 유사한 음향을 필자의 《그림자》에서도 볼 수 있다.

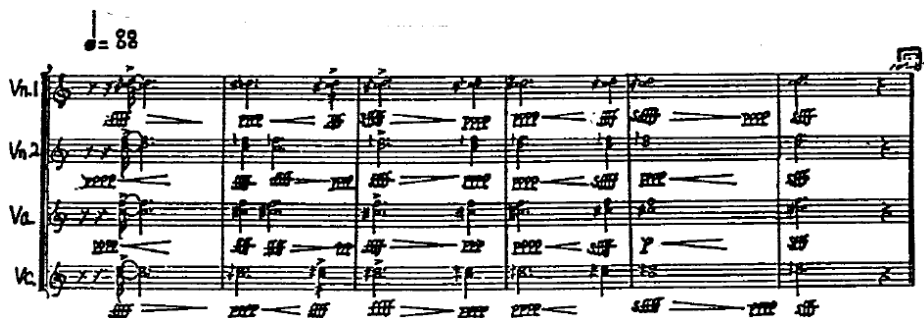
The image displays a musical score for two violins, labeled 'Vc. I' and 'Vc. II'. Each violin part consists of a treble clef staff (labeled 'ponti' and 'tasto') and a bass clef staff. The score covers measures 3, 4, and 5. Measure 3 begins with a triplet of eighth notes in the bass staff of both violins, marked with a '3' and a triplet symbol. Measure 4 features a series of slurs and ties across the staves, with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. Measure 5 continues the melodic lines with various slurs and ties. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'pp'.

[악보 42] 이승은 《그림자》, mm.3-5

제1첼로와 제2첼로는 4분음(온음의 1/4)의 간격을 유지하며 미분 음 음향면을 형성한다. 두 대의 첼로는 각각 자연 하모닉스 주법과 악음의 연주로 수직적 음색의 차이를 형성한다. 또한 발음 위치도 F-홀 위에서부터 지판 가까이 또는 브릿지 가까이로 다양하게 사용하여 지속적인 음색의 대비도 함께 이룬다.

## 5. 음향의 수평·수직적 대비

필자의 작품에서 극단적인 다이내믹과 음향의 대비가 나타나는 부분은 샤리노의 영향을 받은 것이다. 언급했듯이, 샤리노는 소음과 악음의 음색 대비, 극단적인 다이내믹과 음역의 대비를 이용하여 독특한 음향을 창출했다. 샤리노의 이러한 음향적 특징은 필자가 음향의 탐색에 관심을 기울이기 시작한 단계에서 중요한 영감을 제공했다고 할 수 있다. 샤리노가 사용한 음향은 노노의 경향과 궤를 같이 한다고 볼 수 있다. 노노는 음향을 확장하기 위해 연주기법과 표현기법의 범위를 넓혔다. 이는 일상적인 다이내믹의 범위를 넘어선 다이내믹의 사용에서 나타난다. 다음 악보는 극단적인 다이내믹을 보여주는 예로, 노노의 《디오티마에게 부치는 평온》(*Fragmente-Stille, an Diotima*, 1980)<sup>131)</sup> 중 ‘휴식을 취해야겠다(Ich sollte Ruhn?...)’의 단락 31부분이다.



[악보 43] 노노 《디오티마에게 부치는 평온》, 단락 31

131) Luigi Nono, *Fragmente-Stille, an Diotima*, (Milano: Ricordi, 1987).



[악보 44]은 다이내믹의 극단적 대비를 볼 수 있는 샤리노의 《뒤집어진 공간》의 일부이다.

[illegible]

이 곡에서 첼레스타가 등장하는 마디 8의 전후에 연주되는 악기들의 다이내믹과 음색을 중심으로 살펴보면, 마디 8의 사각으로 표시된 부분에서 *sf* 와 같은 매우 강한 다이내믹을 가진 악음이 등장하는데 이는 침묵과 *pp*의 약한 다이내믹으로 연주되는 전후 마디와 극단

적 대비를 보인다. 여기서는 매우 미약한 다이내믹의 하모닉스와 다중음 주법이 생성하는 소음 효과가 첨예한 대비를 이루는 것을 볼 수 있다.

[악보 45] 샤리노의 《지평선의 벽》(*Muro d'orizzonte*, 1996)<sup>132)</sup>의 일부로, 이 곡에서도 극단적인 음향의 대비를 볼 수 있다.

[악보 45] 샤리노 《지평선의 벽》, mm.1-2

여기서는 수평적인 대비보다 수직적인 음색과 다이내믹의 대비가 나타난다. 세 개의 목관악기는 각각 다른 주법들로 타악기적 효과를 냄으로써 음색을 대비시키며 동시에 매우 극단적인 음역과 대조적인 다이내믹의 차이를 통해 음향의 대비를 효과적으로 표현한다.

[악보 46] 역시 샤리노의 작품으로, 다음 악보에서는 음향의 수평적인 대비와 수직적인 대비를 함께 살펴볼 수 있다.

132) Salvatore Sciarrino, *Muro d'orizzonte für Flöte, Englisch Horn, Bassklarinette*, (Milano: Ricordi, 1997).

[악보 46] 샤리노 《지평선의 벽》, mm.29-30

수평적으로는 마디 29에서 잉글리쉬 혼이 크레셴도를, 마디 30에서 알토 플루트는 데크레셴도를, 그리고 마디 30에서 베이스 클라리넷은 크레셴도 후 데크레셴도를 하여 다이내믹의 점진적인 대비를 볼 수 있다. 수직적인 측면에서는 각 마디의 시작지점에서 세 악기는 음역의 대비 뿐 아니라 다이내믹의 차이를 이룬다.

[악보 47]는 이러한 영향을 받은 필자의 곡으로, 상이한 두 가지 제스처를 배치하여 음고의 변화와 음색의 대비를 표현하고자 하였다. 이를 위해 글리산도 주법과 넓은 음정의 비브라토, 인공 하모닉스 등의 주법이 사용되었다.

[악보 47] 이승은 《상(像)II》, mm.65-68

위 악보에서는 바이올린, 비올라, 첼로의 각각 고, 중, 저음역에 동일한 음이 배치된 것을 볼 수 있다. 즉 옥타브 차이를 둔 기음과 기음을 사용한 인공 하모닉스(완전4도 (현의 1/4지점)위 운지) 주법을 교대로 사용하였다. 이를 통해 두 옥타브의 음역 차이와 기음과의 음색 배합을 활용할 수 있는 것이다. 이 음향이 넓은 음역을 아우르는 글리산도와 비브라토 주법들 사이에 등장하여 제스처의 대비를 형성한다. 이렇듯 서로 다른 발음위치와 발음방법에 의해 발생하는 음향들이 대비를 이루는 양상을 볼 수 있다. 마디 65와 마디 67에서는 활모로 지판 가까이에서 운궁하여 약하고 어두운 음색을 표현하고, 마디 66과 마디 68에서는 활등으로 브릿지 가까이에서 운궁하여 고배음이 강화된 밝고 화려한 소리와 금속성의 소리에 가까운 음색을 표현한다. 이들 사이에 배치된 글리산도와 비브라토는 각각 음고의 상승 또는 하강을 통해 음역을 변화시키고, 지판에서 브릿지로 발음위치를 지속적으로 이동하며 상이한 음색을 창출하여 음향의 변화를 유지한다.

필자는 현악 앙상블에서 각할 트레몰로 주법을 일종의 배경으로 자주 사용하는데, 이는 박절감을 유지하면서 주요 성부와 색채를 대비시키는 효과를 쉽게 만들 수 있기 때문이다. [악보 48]에서는 음향을 대비시키는 배경음의 효과를 통해 선율이 부각됨을 볼 수 있다.

The musical score for measures 26-28 of '상(像)II' features three staves: Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Violin part starts with a whole rest in measure 26, followed by a half note in measure 27, and a half note with a fermata in measure 28. The Viola and Cello parts play a continuous tremolo pattern. Dynamics include *ord.*, *p*, *pp*, and *s.p.* (sustained piano). Articulations like accents and slurs are used throughout.

[악보 48] 이승은 《상(像)II》, mm.26-28

마디 27의 바이올린이 연주하는 넓은 음정의 비브라토 선율은 트레몰로 주법을 사용하지 않는다. 따라서 트레몰로를 사용하는 비올라와 첼로의 음향어휘를 배경으로 하여 비브라토를 사용하는 바이올린은 그 음색적인 차이로 인해 자신의 선율을 쉽게 부각시킬 수 있다. 또한 비브라토 주법은 F-홀 위에서 연주되는 반면, 트레몰로 주법은 모두 브릿지 가까이를 발음위치로 한다. 발음위치를 브릿지 가까이로 하여 약한 다이내믹으로 연주하면 금속성의 소리에 가까운 미세한 소음을 내게 된다. 이를 통해 주법 뿐 아니라 발음위치에 따른 음색의 대비도 함께 나타내고자 하였다.

[악보 49]는 필자가 작곡한 《상(像)I》의 일부로, 악음을 배경으로 한 다양한 음향과 제스처의 대비를 볼 수 있다.

[악보 49] 이승은 《상(像)I》, mm.123-126

위의 악보에서는 전체 악기가 강한 다이내믹의 악음으로 연주되는 사이에 마디 125에서 첼로를 제외한 나머지 악기들의 갑작스런 침묵이 등장한다. 이 침묵을 배경으로 한 첼로는 수비토 피아노(*subito p*)

의 다이내믹을 사용하여 기음과 인공 하모닉스 음 트릴을 글리산도로 연주한다. 이 부분에서 첼로는 자체의 음색으로도 그 앞, 뒷부분과 현격한 음색차이를 드러낼 뿐 전체적으로도 마디 125를 중심으로 현저한 음향의 대비를 보여준다. 이러한 대비는 샤리노의 음악에서처럼 연결과정이 생략된 것이며, 예상하지 못했던 음향이기 때문에 팽팽한 긴장감을 조성하게 된다. 여기에서는 음향뿐 아니라 리듬, 텍스처, 다이내믹 그리고 악음과 소음의 음색 등의 다양한 매개변수들이 함께 대비되어 음향적 차이를 볼 수 있다.

[악보 50]은 락헨만의 《움직임》의 일부이다. 여기에서는 악기군들이 서로 다른 음색을 내며 대비되는 것을 볼 수 있다.



관악기군에서 원형으로 표시된 부분들을 살펴보면, 짧은 음가의 음들이 다양한 공기 음향들을 주고받는 대위적 짜임새로 되어있음을 알 수 있다. 이는 글리산도(사각형 부분) 주법으로 긴 음을 유지하는 부분과 다채로운 음색층을 만들며 대조를 이루게 된다. 타악기군 역시 악센트를 동반한 짧은 음가의 음(원형 부분)들과 긴 음(사각형 부분) 유형으로 분리될 수 있다. 현악기군에서는 짧은 음가의 음들이 서로 다른 테크닉으로, 즉 타현 주법인 바투토와 살탄도, 탄현 주법인 피치카토 등으로 연주된다. 각각의 짧은 음가의 음들은 악센트를 동반한 같은 음가라는 통일성과 다양한 음향어휘를 사용한다는 차이점을 가진다. 여기에 긴 음으로 연주되는 부분과의 대비도 함께 형성한다.<sup>133)</sup>

악곡에서 수직적으로 두 개 이상의 요소가 동시에 등장하여 층이 생성될 수 있는데, 이는 음역, 음가, 리듬, 음량 등의 차이를 통하여 분리, 대비될 수 있다. [악보 51]에서 이러한 현상을 볼 수 있다.

[악보 51] 이승은 《상(像)I》, mm.117-120

133) Yuval Shaked, "Mouvement(-vor der Erstarrung)," *MusikTexte 8* (1985), 12.



우선 관악기 파트와 현악기 파트의 분리를 보면, 관악기에서는 짧은 음가로 악음을 연주하는데 이는 하모닉스 주법으로 긴 음가의 음들을 글리산도로 연주하는 현악기와 대조를 이룬다. 음량에 있어서도 관악기는 악센트를 동반한 강한 다이내믹으로 현악기의 약한 다이내믹과 현저한 차이를 보인다. 관악기에서 등장하는 음고의 극단적인 이동, 리듬형의 변화는 서서히 이동하는 현악기의 글리산도 주법에서 지판과 브릿지를 향하는 지속적인 발음 위치의 변화를 통하여 음향적인 대비를 얻을 수 있다.

다음 예에서도 음가와 다이내믹의 차이로 인한 음향적 대비를 살펴볼 수 있다. 아래 곡은 필자의 《그림자》이다. 이 곡에서는 동일한 음색을 가진 두 대의 첼로에 서로 다른 발음방법과 발음위치를 사용하여 나타나는 음향분리현상을 활용하였다.

The image shows a musical score for two cellos, Vc. I and Vc. II, in the piece 'Shadow' (그림자) by Lee Seung-un, measures 73-74. The score is written for two staves, each with 'ponti' and 'tasto' positions. Vc. I uses 'Finger schlag' and 'pizz.' (pizzicato) techniques, while Vc. II uses 'pizz.' and 'c.l.g.' (coda) techniques. Both parts feature triplets and quintuplets, and a forte (ff) dynamic marking is present.

[악보 52] 이승은 《그림자》, mm.73-74

제1첼로는 현을 켜거나 뜯지 않고 현을 때려서 소리를 내는 타현 주법을 사용하는데, 이는 활을 사용하지 않고 손가락을 사용하는 핑

거링 사운드(fingering sound, Fingerschlag[Ger.])<sup>134)</sup>를 통해 독특한 음색을 낸다. 현을 짚은 부분은 글리산도로 연주한다. 현악기에서 이 주법은 악기의 울림통이 클수록, 저음일수록 그리고 현이 굵을수록 그 효과가 크며 더 명확한 소리를 얻을 수 있다. 이에 반해, 제2첼로는 현을 뜯어서 연주하는 탄현 주법을 사용하였다. 탄현 주법을 사용하는 제1첼로는 주법 특성상 잔향이 약하기 때문에, 제2첼로에서도 제1첼로와 유사한 메마르고 건조한 소리를 얻기 위해 발음위치를 브릿지와 현 지지대 사이에 있는 짧은 현 부분으로 한다. 이 지점에서 피치카토는 브릿지와 가깝기 때문에 매우 날카로운 소음을 동반한 고음(개방현의 옥타브+완전5도 위의 음)을 발생시킨다. 두 대의 첼로는 이처럼 각기 다른 발음위치와 주법을 통해서 메마르고 건조한 소리이지만 음색적 차이가 있는 음향을 발생시킨다. 이를 통해 각 악기에서 사용하는 고유의 주법과 발음위치에 따른 음색변화를 더욱 선명하게 드러낼 수 있다.

---

134) 활을 사용하지 않고 왼손가락으로 지판의 운지 지점을 세게 치듯이 누름으로서 얻어지는 효과로 저음일수록, 악기 몸체가 클수록, 현이 굵을수록 잘 들린다. 그리고 이 주법은 지판을 누름과 동시에 글리산도하여 음고에 변화를 줄 수 있다.

## V. 이승은의 작품에 사용되는 기악음향소재에 의한 작곡기법

본 연구에서 다루는 다섯 개의 필자의 실내악 작품들은 표제의 내러티브 전개 양상을 근거로 크게 두 부분으로 분류할 수 있다. 이를 도식화하면 [표 7]과 같다.

구분	작품명	작곡년도
이미지의 묘사	두 대의 첼로를 위한 《그림자》	2009
	4인의 연주자를 위한 《상(像)I》	2010
	현악 3중주를 위한 《상(像)II》	2012
움직임의 묘사	6인의 연주자를 위한 《류(流)》	2011
	플루트, 바이올린, 첼로를 위한 《나래》	2012

[표 7] 표제의 내러티브 전개 양상에 따른 작품 구성

### 1. 이미지에 대한 음악적 구현

《그림자》, 《상(像)I》과 《상(像)II》는 모두 시각적인 이미지를 음악적으로 표현하고자 하는 공통점을 가지고 있다.

‘그림자’는 빛의 경로 상에 불투명한 물체가 있을 때 빛의 직진성 때문에 빛이 물체를 통과하지 못하여 생기는 어두운 부분을 일컫는다.<sup>135)</sup> 그림자의 경우 우선 물체가 있어야 그림자도 형성된다. 또한 물체에 빛이 추가되어 빛의 성질에 따라 다양한 형상이 만들어지는 것이다. 이에 착안하여 필자는 음악적 아이디어를 찾을 수 있었다. 물체에 빛이 비추지면 이에 따라 다양한 그림자가 형성되듯, 그림자와 대

135) 『표준국어대사전』, 국립국어연구원(편) (서울: 두산동아, 1999), “그림자.”

비되는 ‘물체’를 ‘악음’으로, 그림자의 가변성을 만들어 내는 ‘빛’을 ‘음색 재료들의 조합과 음향어휘들의 활용’으로, 이에 따른 결과물인 ‘그림자’를 ‘다양한 음향적 결과물’로 표현하고자 하였다.

‘상(像)’의 경우에도 유사한 점을 찾을 수 있다. ‘상’은 눈에 보이거나 마음에 그려지는 사물의 형체를 가리키는 말이다.<sup>136)</sup> 이것은 렌즈나 거울에 입사한 빛의 굴절 또는 반사하는 경로 그리고 위치와 방향에 따라 다양하게 보이는 특성을 갖는다. ‘상’에는 두 가지 종류가 있는데, 렌즈나 거울에 반사 혹은 투영되는 허상<sup>137)</sup>과 정확히 존재하는 실상<sup>138)</sup>이다. 사실 ‘상’은 둘 다 물체가 아니다. 즉 허상과 실상을 구분하지만 그 모습이 보이는 곳에 물체가 실제로 있는 것은 아니다. 단지 실상은 초점이 정확하게 맺히고, 빛도 그 위치를 지나가지만 허상은 그런 것처럼 보이는 것이다. 이에 필자는 실제 빛이 모여 존재하는 실상을 전통적인 발음위치와 발음방법으로 연주하는 악음의 영역으로 간주하였다. 이와 대비하여 빛이 나오는 것 같은 효과를 일으켜 만들어주는 허상은 발음체에서 낼 수 있는 다양한 재료를 동원하여 음색변화를 일으키는 소음과 상응한다고 보았다. 《상(像)I》, 《상(像)II》에서는 빛들의 교차점에 따라 형성되는 여러 가지 시각적인 이미지를 연상하듯, 악음과 소음을 만드는 재료들을 사용하여 다양한 음향적 시도를 하였다.

136) 『표준국어대사전』, 국립국어연구원(편) (서울: 두산동아, 1999), “상.”

137) 상이 맺힌 곳에 실제로 빛이 존재하지 않는 경우를 말한다. 오목렌즈에 투영된 상은 언제나 허상이고, 물체와 같은 모양으로 서있고, 실물보다 작게 보인다. 『물리학용어사전』, 한국물리학회(편) (서울: 북스힐, 2013), “허상.”

138) 실제로 빛이 그곳에서 모였다가 다시 출발하는 경우를 말한다. 볼록렌즈에 투영된 상은 물체가 렌즈의 초점 안에 있을 경우 물체는 실물보다 확대되어 보이며, 항상 똑바로 서있다. 물체가 렌즈의 초점 밖에 있을 경우 렌즈와의 거리에 따라 확대되거나 축소되어 보이며, 항상 뒤집혀 있다. 『물리학용어사전』, 한국물리학회(편) (서울: 북스힐, 2013), “실상.”

### 1.1. 두 대의 첼로를 위한 《그림자》<sup>139)</sup>의 개요 및 분석

그림자는 물체가 빛을 가려서 그 뒷면에 드리워지는 검은 그늘 그리고 물에 비쳐 나타나는 물체의 모습 등을 이르는 사전적인 의미를 가지고 있다. 또한 어떤 사람이나 대상에 밀접한 관계를 가지고 항상 따라 다니는 것을 비유적으로 이르는 말로도 쓰인다. 그림자는 빛의 위치와 세기 그리고 그림자 지는 곳의 상태에 따라 일탈, 왜곡된 다양한 이미지를 보여준다.

필자는 시시각각 변하는 이러한 그림자의 이미지를 음악적으로 표현하기 위해 다양한 음향소재의 활용과 음색을 변화시키는 현악기의 발음위치를 핵심적으로 사용하였다. 《그림자》([악보 7] 참조)의 악보에서는 음표 위에 표기한 약어와 화살표보다 정확한 발음위치의 이동을 지시하기 위해 보표에 추가로 브릿지(ponti)와 지판(tasto)을 표시하여 그래픽 기보를 활용하였다. 이는 연주시 발음위치에 따른 음색의 상대적인 차이로 소음과 악음의 영역을 분류하듯<sup>140)</sup>, 그림자와 실체의 미세한 움직임과 차이를 보다 구체적으로 묘사하기 위한 것이다.

#### 1.1.1. 다이내믹의 대칭에 의한 형식구성

이 곡은 다이내믹의 변화와 휴지부를 통해 뚜렷하게 구별되는 일곱 개의 부분으로 나누어져 있다.([표 7] 참조) 전체는 섹션 IV를 기준으로 다이내믹의 대칭구조를 형성한다. 섹션 I의 다이내믹은 *ppp*에

---





139) 두 대의 첼로를 위한 《그림자》(2009), 제6회 한국여성작곡가회 대구지부(위촉)

140) IV장 기악음향소재에 의한 형성과 활용 참조

서 크레센도를 통해 섹션 II의 *fff*에 도달하고, 섹션 VI에서 VII로 향하는 다이내믹은 *fff*에서 데크레센도하여 다시 *ppp*로 향한다. 섹션 III과 V에서는 *pp*와 *ff*의 사용으로 극단적인 다이내믹의 대비를 볼 수 있고, 작품의 중앙에 놓인 섹션 IV는 다이내믹의 중간지점인 *mp*, *mf*로 설정하였다. 다이내믹의 점진적인 변화를 나타내는 섹션인 I-II와 VI-VII은 다이내믹을 가급적 순차적으로 배치하여 각각 크레센도, 데크레센도 혹은 디미누엔도의 효과를 연출한다. 즉 미리 계획된 다이내믹의 흐름에 따라 음량이 점진적으로 커지거나 줄어들도록 한다. 이는 악곡의 분위기가 점점 고조되거나 이완되는 흐름을 만든다. 다이내믹의 구성면에서도 명확하게 드러나듯이 섹션 IV를 중심축으로 전후에 사용된 주요 음향소재들도 대칭을 이루고 있다. 각 섹션의 주요 음향소재들은 다이내믹을 효과적으로 표현할 수 있는 음향재료와 연주기법의 사용을 위해 악기의 메커니즘적 특성을 최대한 고려하여 구성하였다.<sup>141)</sup> 이렇게 구성된 음향들은 각 섹션마다 가장 먼저 제시되는 모티브에 핵심적으로 사용되고, 이 모티브들은 리듬과 음가의 확장 혹은 축소, 음역과 음정의 확대, 축소 등의 형태를 이루며 반복적으로 등장한다. 또한 이 모티브 단편들은 모방 기법을 사용하여 동질의 악기(두 대의 첼로)에서 표현할 수 있는 음향의 미세한 변화와 흐름을 만들어나간다. 그림자에 사용된 각 섹션별 주요 음향소재와 다이내믹의 대칭구조는 [표 7]과 [악보 53]에서 확인할 수 있다.

---

141) 자세한 내용은 IV장의 1.과 본 장의 2.1.에 설명하였다.

구분	I	II	III	IV	V	VI	VII
마디	1 ~ 29	30 ~ 43	44 ~ 74	75 ~ 90	91 ~ 100	101 ~ 116	117 ~ 146
템포변화	♩ = 54, 66, 48	♩ = 72	♩ = 48, 72	♩ = 54, 66	♩ = 72	♩ = 84	♩ = 48, 60, 48
주요 음향소재	운지 약음주법, 자연 하모닉스, 핑거링 사운드, 피치카토	활등을 사용한 살탄도, 트레몰로, 스타카토	활모와 활등을 사용한 바투토, 제타토, 살탄도, 글리산도, 인공 하모닉스, 운지 약음 주법, 핑거링 사운드, 트릴	운지 약음, 하모닉스, 글리산도, 비브라토	활모와 활등을 사용한 바투토, 제타토, 살탄도, 글리산도, 인공 하모닉스, 운지 약음 주법, 문 굽는 소리, 스타카토	활모를 사용한 제타토, 글리산도, 스타카토	운지 약음 주법, 인공 하모닉스, 핑거링 사운드, 글리산도
다이내믹	<p><i>ppp</i>  <i>fff</i></p>		<p><i>ff</i> , <i>pp</i> 극단적 대비</p>	<p><i>mp</i> , <i>mf</i></p>	<p><i>ff</i> , <i>pp</i> 극단적 대비</p>	<p><i>fff</i>  <i>ppp</i></p>	
	<div>  <span>대칭구조</span>  </div>						

[표 8] 이승은 《그림자》의 음향소재와 다이내믹의 변화에 따른 형식구분

**I** 주요 음향소재 *ppp* :운지 약음

Violoncello I  
Violoncello II

현 위의 발음 위치 표기

*ppp* *fff*

**II** 주요 음향소재 *fff* :스타카토/트레몰로/글리산도 휴지부

**III** 주요 음향소재 *pp*:운지 약음/ 하모닉스/ 제타토 *ff*:핑거링 사운드/ 피치카토/ 글리산도

*pp*, *ff* 다이내믹의 극단적 대비

**IV** 주요 음향소재 *mp*, *mf*:비브라토/하모닉스 휴지부

*mp*, *mf* 다이내믹의 중심축

**V** 주요 음향소재 *pp*:하모닉스/ 살탄도/ 제타토 *ff*:문 긁는 소리/ 중음/ 글리산도

*pp*, *ff* 다이내믹의 극단적 대비

**VI** 주요 음향소재 *fff*:스타카토/중음/글리산도

**VII** 주요 음향소재 *ppp*:운지 약음/하모닉스

*fff* *ppp*

[악보 53] 이승은 《그림자》, 음향소재와 다이내믹의 변화에 따른 섹션구분



### 1.1.2. 기악음향소재의 운용과 세부분석

#### 1) 발음위치와 연주기법을 사용한 음색변화

현악기에서 음색의 변화는 활의 다양한 사용법을 비롯하여 발음위치, 발음원리 혹은 연주기법 등을 다르게 사용하여 얻을 수 있다.

[악보 54]에서는 수평적으로 서로 다른 세 가지 음향어휘들을 사용하여 곡을 진행시킨다. 이 때 동일한 악기 두 대에 시차를 두어 음향어휘들을 병치시키고 이를 통해 음색의 변화를 시도하였다.

The image shows a musical score for Violin I (Vc. I) and Violin II (Vc. II) for measures 45 and 46. The score includes various playing techniques indicated by abbreviations: c.c.t. (coda), c.l.g. (coda), c.c.b. (coda), and c.l.b. (coda). Annotations include circled 'x' marks and arrows pointing to specific notes, suggesting sound changes or performance techniques. The score is written for two violins, with Vc. I and Vc. II staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte).

[악보 54] 이승은 《그림자》, mm.45-46

악보에 제시된 세 가지 음향어휘들은 수평적으로 이질적인 음색을 가지므로 수직적으로는 상이한 두 음색이 융화된 음향을 발생시킬 수 있다. 작품의 제목 《그림자》가 원래의 사전적인 의미 외에 원형으로부터 일탈 왜곡된 다양한 이미지도 보여준다는 점에 착안하여, 필자는

동일한 음색을 가진 첼로 두 대의 유사한 혹은 상이한 악기주법의 수직적인 병치를 사용하였다. 즉 동일한 악기가 낼 수 있는 음색의 차이와 그것들 간의 조합에 따른 음색을 탐색하였다. 마디 46의 제1첼로는 활의 사용에 의한 세 가지 서로 다른 요소 즉, 활등으로 연주하는 제타토, 활모로 연주하는 바투토, 활모로 연주하는 트라토를 연속적으로 사용하는데, 제2첼로에서는 이것들이 시차를 두고 차례로 등장하여 두 대의 악기가 모방형태를 취한다.

먼저 제타토 주법에서 제1첼로는 넓은 음정의 비브라토를 사용하고, 제2첼로는 동일한 주법으로 정확한 음을 운지하여 미분음과 단2, 3도 음정관계를 드러낸다. 두 번째로 다이내믹을 살펴보면, 바투토 부분의 *mf*를 중심으로 크레센도와 데크레센도가 서로 대칭구조를 이루는 것을 알 수 있다. 제2첼로가 모방할 때 다이내믹의 변화와 음고에는 큰 차이가 없으나 두 성부는 서로 다른 리듬형을 사용하고, 다이내믹의 변화에 시차를 둠과 동시에 발음위치의 이동을 다르게 지시하여 성부를 분리시켰다. 즉 제1첼로는 지판 가까이에서 연주하여 다소 어두운 음색을, 제2첼로는 발음위치를 F-홀에서 지판 가까이까지 사용하여 지속적인 음색변화를 시도하였다. 이는 수평적인 변화과정 뿐 아니라 수직적인 음향효과도 함께 만들어낸다.

[악보 55]는 제1첼로에서 악음으로 연주되는 여러 음들을 제2첼로에서는 악음들의 선율선을 따라 그려내듯이 넓은 음정의 비브라토 연주기법으로 처리하는 음색 변용을 나타낸 것이다.



[악보 56] 이승은 《그림자》, mm.102-103

마디 102에서 먼저 시작되는 제1첼로는 정확한 음을 미분음 음정관계로 짚어 연주하는 반면, 제2첼로는 활모로 제타토 주법을 연주하여 음색을 변화시킨다. 마디 103에서 제1첼로는 중음 주법으로 글리산도가 연주되고, 이 부분을 제2첼로에서는 여전히 제타토로 음고의 변화 없이 연주한다. 오선보 위에 추가된 보표의 발음위치를 보면, 제1첼로는 브릿지 가까이에서 연주하고, 제2첼로는 제1첼로와의 시차를 두고 지판 가까이에서 브릿지 가까이로 여러 차례 이동하며 연주한다. 이는 먼저 제시된 음형의 전반적인 틀을 유지하면서도 지속적으로 미세한 음색 교체를 시도하는 음색의 변용이 시차를 두고 전개되는 모방적 변용도 함께 형성되는 부분이다.

## 2) 프레이즈 길이를 확장한 모방

[악보 57]의 두 성부를 보면, 동일한 도형끼리 짝을 이루어 서로 시차를 두고 제2첼로가 제1첼로를 모방하는 형태를 갖는다. 그리고 두 대

의 첼로는 지판, F-홀 위 또는 브릿지 가까운 곳으로 이동하며 서로 다른 발음위치에서 연주하여 음색을 변화시킨다.

The image shows a musical score for two violoncellos, Vc. I and Vc. II, for measures 8 through 11. Above the staves, there are dynamic markings: *pp* (pianissimo) for measures 8-9 and *ppp* (pianississimo) for measures 10-11, with arrows indicating the transition. A central label '다이내믹의 대칭' (Symmetry of Dynamics) is connected to these markings. The staves themselves are marked with 'ponti' and 'tasto' above measure 8, indicating a change in playing position. Various musical notations are present, including triplets (marked with '3' and a bracket) and slurs. Dynamic markings like *pp*, *mp*, and *ppp* are placed within the musical phrases. The score is annotated with boxes and circles highlighting specific musical elements and dynamic changes.

[악보 57] 이승은 《그림자》, mm.8-11

마디 8-11에서도 먼저 시작하는 제1첼로의 선율을 제2첼로가 시차를 두고 모방하는 캐논 형태를 볼 수 있는데, 여기서는 제2첼로에서 음가의 확대가 일어나 음형의 길이를 확장시킨다. 그리고 마디 8, 10에서 두 번의 다이내믹 대칭구조가 만들어진다. 즉 마디 8-9에서 G음을 중심으로 크레셴도와 데크레셴도를, 마디 9-11에서는 G음을 중심으로 데크레셴도와 크레셴도를 이루는 대칭적인 다이내믹구조를 보이는데, 제2첼로는 제1첼로에 비해 음형의 길이를 확장하여 모방함에 따라 프레임즈의 길이가 확장되어 나타난다. 이에 따라 다이내믹의 변화과정도 상대적으로 확장되어 진행된다.

## 1.2. 4인의 연주자를 위한 《상(像)I》<sup>142)</sup>의 개요 및 분석

상(像)은 렌즈나 거울 등의 광학기구를 통과한 빛이 모여서 만든 실상과 빛이 모이지는 않았지만 우리 눈이 인식하는 허상으로 나눌 수 있다. 이러한 상들은 물체와 광학기구의 모양, 거리, 빛의 각도에 따라 상의 크기, 길이, 모습 등이 다양하게 형성된다.

### 1.2.1. 연주기법의 조합에 따른 형식구성

이 작품에서 상의 종류와 특징, 상의 형성에 영향을 주는 빛의 종류와 특징들을 여러 가지 음향들로 전개시키기 위해 필자는 다음과 같은 방법을 사용하였다. 첫째, 시각적으로 보이는 상의 크고 작은 모습들은 음가와 음정의 확대 및 축소로 표현하였다. 둘째, 빛이 모이거나 퍼지는 모습 혹은 평행광선으로 들어오는 모습 등과 같은 빛의 방향성에 대해서는 그 진행 방향에 따라 음들을 상행, 하행 혹은 수평적인 형태로 배치하였다. 셋째, 이렇게 형성된 상과 빛의 모습들은 특징적인 음악적 모티브들로 나타나게 된다. 여기에 소재의 조합과 연주법을 사용하여 다양한 음향을 만들고, 성부끼리 시차를 두어 모방하는 형태로 진행하여 다채로운 음향어휘를 형성하였다.

이러한 방법에 따라 만들어진 음향의 결과들은 소재의 조합에 따른 음향적 특징을 근거로 일곱 개의 섹션으로 나눌 수 있다. 이를 도식화하면 [표 8]과 같다. 각 섹션에 사용되는 음향소재들은 곡이 전개됨에 따라 다른 소재들을 추가하여 함께 사용되기도 하고, 악기의 발음위치나 발음방법에 따른 연주법을 변형하여 사용되기도 한다. 이를 각 소재의 조합과 변용에 따라 실선과 점선으로 표시하였다.

---

142) 4인의 연주자를 위한 《상(像)I》(2010), 제20회 대구국제현대음악제(위촉), 대한민국 실내악 작곡제전 연주(2010).

구 분	마디	템포변화	주요 음향소재
			그 외 음향소재
I	1 ~ 29	♩ = 54	비스빌리안도 글리산도+트릴 자연 하모닉스
			공기 음향, 조음법, 슬랩 텅잉, 피치카토, 운지 약음
II	30 ~ 43	♩ = 72	활모와 활등을 사용한 바투토, 제타토, 살탄도 글리산도+트릴+트레몰로
			비브라토, 문 굽는 소리
III	44 ~ 60	♩ = 48	조음법 스타카토 비스빌리안도 글리산도+트릴
			텅 램 인공 하모닉스 운지 약음
IV	61 ~ 92	♩ = 72,66	슬랩 텅잉 브릿지 뒤 연주+활등을 사용한 살탄도 인공 하모닉스
			운지 약음 트릴, 조음법
V	93 ~ 116	♩ = 72,84	스타카토 글리산도+트레몰로 비브라토
			트릴
VI	117 ~ 131	♩ = 48,60,48	인공 하모닉스+글리산도 인공 하모닉스+트릴
			트레몰로, 중음
VII	132 ~ 139	♩ = 80	다중음 문 굽는 소리 중음+트레몰로+트릴+글리산도
			비브라토

[표 9] 《상(像)I》의 음향소재의 조합과 변용에 따른 형식구분

**I** 제시 → 재등장

Flute  
Clarinet in B  
Violin  
Violoncello

주요 음향소재  
관악기: 트럼/  
비스빌리안도/  
공기 음향  
현악기: 트럼/글리산도/  
운지 악음/  
하모닉스

**II** 주요 음향소재 관악기: 스타카토/비브라토  
현악기: 바투토/제타토/비브라토

Fl.  
B. Cl.  
Vln.  
Vc.

**IV** 주요 음향소재 관악기: 슬랩 텅잉/글리산도/트레몰로  
현악기: 브릿지 위 연주/바투토/제타토/  
살탄도/글리산도

Fl.  
B. Cl.  
Vln.  
Vc.

**III** 주요 음향소재  
관악기: 비스빌리안도/  
스타카토/  
글리산도/  
조음법  
현악기: 중음/  
글리산도/  
비브라토/  
살탄도/  
바투토

Fl.  
B. Cl.  
Vln.  
Vc.

**V** 주요 음향소재 관악기: 스타카토/글리산도  
현악기: 하모닉스/글리산도/비브라토

Fl.  
B. Cl.  
Vln.  
Vc.

**VI** 주요 음향소재 관악기: 트레몰로  
현악기: 하모닉스/글리산도/트레몰로

Fl.  
B. Cl.  
Vln.  
Vc.

**VII** 주요 음향소재  
관악기: 다중음/트레몰로  
현악기: 문 긁는 소리/트럼/  
중음/하모닉스/  
트레몰로

Fl.  
B. Cl.  
Vln.  
Vc.

[악보 58] 이승은 《상(像)》, 이미지 묘사와 음향소재의 사용에 따른 색선구분



섹션 I의 첫 번째 점선부분에서 네 성부는 모두 트릴을 사용하여 긴 음을 유지한다. 플루트와 클라리넷은 빛의 평행한 모습을 표현하기 위해 고정된 음을 사용하였다. 바이올린은 고음역에서 저음역으로 하행, 첼로는 저음에서 상행하는 글리산도 주법을 함께 사용하여 빛이 퍼져있는 모습에서 점차 한 곳으로 모이는 시각적인 형태를 음악적으로 묘사한다. 이는 넓은 음역에 배치된 성부의 음들이 점차적으로 한 옥타브 이내로 이동하면서 음의 밀도를 높이기 위함이다.

첫 번째 실선부분은 모두 빛이 평행하게 입사하는 모습을 표현하는 예로, 플루트는 비스빌리안도 주법으로 미분음 트릴을 유지하며 허상을, 클라리넷은 악음으로 실상을 나타낸다. 바이올린은 운지 악음 주법을 브릿지 가까이에서, 첼로는 악음을 F-홀 위에서 연주하여 각각 허상과 실상을 표현한다.

다음으로 글리산도, 트릴 주법이 사용된 두 번째 점선부분은 긴 음으로 빛의 길이와 방향을 제시했던 첫 번째 점선부분의 음형들이 재등장하는 부분이다. 여기에서는 관악기에서 빛의 평행과 현악기에서 분산된 빛이 점점 모이는 모습을 묘사한 반면, 두 번째 점선부분은 모두 같은 음역의 d'음에서 시작하고 전체악기에 글리산도를 추가하여 점점 빛이 퍼져나가는 모습을 표현하였다. 처음 제시부분에서는 넓은 음역에 배치된 각 성부의 음들이 한 옥타브 이내로 모여 음의 밀도를 높인 반면, 재등장부분에서는 시작점에 모인 음들이 d'음을 중심으로 점차 상, 하행하여 옥타브 클러스터로 밀도를 낮춘다.

전체성부는 짧은 쉼을 가진 후 마디 두 번째 실선부분에서 음고의 변화가 없는 긴 음이 나오는데 이는 평행하게 입사하는 빛의 모습을 묘사하기 위함이다.

필자는 상의 형성과정에서 중요한 역할을 하는 빛의 방향을 음의

진행방향과 상응한다고 보았다. 이에 따라 배치된 여러 음역의 음들이 이루는 수직적인 밀도로 다양한 클러스터를 표현하였고, 각 악기의 긴 음에 사용된 다양한 연주법으로 음색의 변화를 시도하였다.

섹션 II는 잣은 잇단음표의 사용으로, 섹션 I의 빛이 평행한 모습을 표현한 긴 음과는 달리 음들의 움직임이 많다. 여기서 다양한 음정관계와 음형의 변화는 상의 크고 작은 모습과 변형된 모습을 묘사한 부분이다.

섹션 III은 섹션 I의 주요 특징인 긴 음과 섹션 II의 연음부 모티브가 전체성부에 다양한 형태로 등장함을 볼 수 있다. 둥근 사각형 그룹들은 모두 음고가 고정된 음들로 빛의 평행한 모습을, 점사각형 그룹들은 글리산도를 사용하여 빛의 진행 방향을, 그리고 사각형 그룹들은 짧은 음가의 연음부 리듬을 사용하여 상의 변형된 모습들을 표현한 부분이다. 이때 각각의 그룹들은 여러 음향어휘와 연주기법들을 사용한 다양한 음향 결과물이 전체 성부에 중첩되어 나타난다. 음향소재의 운용과 세부분석은 다음 1.2.2.절에서 자세히 다루겠다.

## 1.2.2. 기악음향소재의 운용과 세부분석

### 1) 음향소재에 따른 음고의 변용

[악보 59]은 《상(像)I》의 시작 부분으로, 마디 1에서 네 성부는 모두 트릴을 사용하여 긴 음을 유지한 채, 기본 음렬이 성부 별로 서서히 등장한다.

The musical score for the beginning of '상(像)I' is presented in four staves: Flute, Clarinet in B $\flat$ , Violin, and Violoncello. The time signature is 4/4 with a tempo of 48. The score is divided into two main sections: '기본 음렬' (Basic Tone Sequence) and '음고 변용' (Pitch Transformation). In the '기본 음렬' section, the Violoncello plays a C note, the Violin plays a C note, the Clarinet plays a C $\sharp$  note, and the Flute plays a D note. In the '음고 변용' section, the Flute plays a trill, the Clarinet plays a C $\sharp$  note, the Violin plays a C note, and the Violoncello plays a triplet of C notes. The score includes various performance markings such as 'ppp', 's.p.', 'ord.', 'Bisb.', and 's.t.'.

[악보 59] 이승은 《상(像)I》, mm.1-3

첫 번째 음은 바이올린의 C, 두 번째 음은 플루트의 D, 세 번째 음은 첼로의 C $\sharp$ , 그리고 마지막 음은 클라리넷의 E를 사용하여 C-D-C $\sharp$ -E의 네 개의 음이 기본 음렬이 된다. 기본 음렬은 장2도 위, 단2도 아래, 단3도 위의 음정관계를 시작으로 곡의 전반적인 음 사용에 있어서 이 음정관계가 곡 전체에서 이도(移度), 확대, 축소 등을 거치며 변용된다. 시작 부분에서 극단적인 음역의 사용과 여린 다

이내믹은 기본 음렬이 출현할 때 음고의 변화를 명확히 인식할 수 있도록 하기 위해서이다.

마디 1의 기본 음렬은 마디 2에서 변형되어 출현한다. 기본 음렬이 단3도 위로 이도되어 플루트-바이올린-클라리넷-첼로의 순서로 D<sup>#</sup>(=E<sup>b</sup>)-F-E-G음이 출현하여 기본 음렬의 음정관계를 반복한다. 여기서 네 악기 모두 음고의 변화 없이 여러 음향 재료들을 사용하여 긴 음을 유지한다. 플루트는 비스빌리안도 주법으로 미분음 트릴을, 클라리넷과 첼로는 악음을, 그리고 바이올린은 운지 약음 주법을 연주한다. 마디 1에서 트릴 주법으로 시작된 음렬의 원형과는 다른 음색의 변화를 형성하는 음향어휘들을 사용하여 음고의 변용을 나타낸다.

[악보 60]은 바이올린에서 시작된 두 음 모티브에 대한 점진적인 음정의 축소를 보여준다. 전체 악기는 제시된 모티브의 모방으로 음향의 흐름을 전개하는 과정에서 성부별로 끊이지 않고 지속적인 그물망을 형성한다.

[악보 60] 이승은 《상(像)I》, mm.19-21

마디 19에서 바이올린의 장7도 도약음정을 시작으로 하여 클라리넷, 첼로, 플루트가 차례로 음가의 확대, 축소가 적용된 진행을 한 후, 각 악기들은 동일한 음에 머물러 있다. 플루트는 음가를 축소 한 후 단9도 하행 도약음정을 텅 램(tongue ram)<sup>143)</sup>주법으로 연주한다. 장7도 아래에서 울리는 텅 램의 독특한 음색을 효과적으로 살리기 위해 도약음정과 지속음을 역순으로 처리하였다. 클라리넷과 첼로 역시 음가를 축소하여 장7도 상행 도약음정을 반복한다. 마디 20에서는 클라리넷의 증4도 도약음정을 첼로와 바이올린이 서로 주고받으며 마디 19에 비해 축소된 음정으로 도약한다. 마디 20에서 바이올린의 마지막 음은 먼저 시작된 G음과 감5도(=증4도)를 이루는 음정의 도약을 장3도 위 인공 하모닉스 음을 사용하여 악음과의 음색변화를 시도한다. 마디 19-20은 음정의 변화가 모두 하나의 악기에서 수평적인 도약으로 구성되었으나 마디 20의 단2도 음정 변화는 성부별로 연결되어 마디 21에서 플루트의 끝부분에 이어 나오는 D음과 점진적인 클러스터를 형성하게 된다.

여기에서는 성부별 구성음들의 이도과정을 캐논 형태로 결합시킨다. 이는 기본적으로 음색과 성격이 다른 악기들이 결합하여 하나의 음향어휘를 만들고, 곡의 전개 속에서 이것들이 악기 주법과 구성을 달리하며 결합함으로써, 처음에 제시된 모티브와 음향적 차이를 만드는 것이다. 세 번에 걸쳐서 축소된 음정은 장7도에서 증4도 그리고 단2도로 각각 완전4도씩 일정한 음정을 축소시킨다. 하나의 원형을

143) 텅 램은 강하고 긴장된 소리를 필요로 할 때 쓰는 주법으로서 북소리와 같은 독특한 음색을 가지고 있다. 입안에서 바람의 압력과 속도를 서서히 높이다가 혀를 앞으로 힘차게 던지듯이 취구를 순간적으로 막는 주법이다. 운지음으로부터 장7도 낮은 소리가 나며, 이 음색을 효과적으로 얻기 위해서는 호흡을 위한 준비시간이 필요하므로 앞뒤의 주법에 따라 연주 실행이 제한된다. 표기방법은 운지음과 실제 울리는 소리의 위치를 장7도 아래에 함께 기보([악보 60]의 마디19 참조)해 준다.

여러 성부에 반복 혹은 모방하여 만들어진 음향면의 형성은 음색 재료의 수식, 변형을 통해 임의의 요소가 가지고 있는 음악적 매개변수들의 변화에 의해 새로운 음악적 결과물을 가져온다는 변용의 맥락과 상통한다. 이로 인해 통일성과 다양성을 함께 얻을 수 있다.

[악보 61]은 동일한 리듬형 혹은 음가의 확대 및 축소를 동반한 음고와 음형의 변용을 함께 볼 수 있는 예이다. 여기에서는 세 마디에 걸친 연속적인 음고의 변용형태를 볼 수 있다. 이 때 서로 다른 악기에서의 수직적인 형태 혹은 동일한 악기에서의 수평적인 변형이 일어난다.

[악보 61] 이승은 《상(像)I》, mm.94-96

마디 94에서 플루트가 일곱 개로 구성된 음 그룹을 스타카토 주법으로 먼저 제시한다. 이 모티브가 끝나기 전에 클라리넷에서 시차를 두어 같은 음역, 동일한 음 그룹 및 악기 주법으로 반복한다. 마디 95-96에 걸쳐서 플루트는 앞에서 제시된 음 그룹으로부터 장3도 위, 단3도 위의 음고로 상승하는 연속적인 음고의 변용을 보인다. 마디

96의 클라리넷에서는 두 개의 동일한 음형을 볼 수 있다. 마디 96 첫 부분의 D-G-A-C<sup>#</sup>은 단3도 아래의 B-E-F<sup>#</sup>-A<sup>#</sup>로 음고가 하강하며 바이올린에서는 이 음형을 전위시키고 음가를 확대하여 사용한다. 마디 94의 플루트와 클라리넷에서 제시된 연음부 리듬형은 마디 95-96에 걸쳐서 점차 음고의 상승과 하강으로 음역의 확대를 형성한다. 이처럼 [악보 61]에서는 연음부 리듬형태로 수직적, 수평적 캐논 형태로 변형, 반복되는 목관악기군과 현악기군이 대조를 이룬다. 마디 94-95의 바이올린은 글리산도 주법과 비브라토 주법으로 단2도와 미분음 음정을 표현하고, 첼로는 이 모티브의 음가, 음정, 음역을 확대시켰다. 현악기군은 목관악기군(연음부 리듬형)의 휴지부를 연결하여 음향의 흐름을 지속하는 역할을 한다.

## 2) 리듬의 변용과 음향소재의 배합

[악보 62]에서는 음향소재의 배합과 함께 음가의 확대와 축소에 따른 리듬의 변용을 볼 수 있다.

[악보 62] 이승은 《상(像)I》, mm.29-31

마디 29에서 클라리넷의 6연음부에 출현하는 다섯 개의 음을 시작으로, 바이올린(f<sup>#1</sup>음은 악기의 음역에서 벗어나므로 옥타브이동함)과 플루트는 3연음부로 음가를 확대하고 클라리넷의 음형을 역행시킨 것이다. 첼로는 클라리넷과 모두 동일한 음가와 음역대의 구성음들을 반복한다. 마디 30의 클라리넷과 바이올린은 동일한 음역대의 일곱 개 음으로 구성되어있고, 두 음형은 구성음들 사이에 음가의 차이를 두어 캐논 형태로 모방한다. 마디 31에서는 세 개의 악기가 서로 다른 음향어휘들을 사용하며 거의 동시에 연주한다. 음색의 차이뿐 아니라 리듬분할에도 차이를 두었다. 이는 이질적 음향어휘의 배합에 따른 음색의 변용과 수직적 리듬의 변용도 함께 시도한 것이다. 클라리넷에서 세 개의 구성음은 아래 현악기들에 비해 긴 음가를 가지고 있으며 첼로는 클라리넷과 동일한 음형으로 되어있고, 바이올린은 완전5도 위로 음고를 이동하여 나머지 두 악기의 전위형을 사용하였다. 두 대의 현악기에서 리듬의 사용을 보면, 서로 다른 음가분할을 위해 미분음들이 삽입되어 있다. 첼로는 4분할과 6분할, 바이올린은 3분할과 5분할 리듬을 사용하여 성부간의 리듬 결렬을 시도하였다. 바이올린의 경우 제타토 주법을 사용하여 실제로는 리듬이 더 분화된 리듬으로 들린다.

[악보 63]는 음정관계를 통한 리듬 변용의 예이다. 기본적으로 성격과 음색이 다른 악기들에 다양한 음향어휘들을 적용시키며 모티브의 형태를 계속적으로 변화시켜 각각의 악기에서 내는 음향이 매개변수를 통해 계속 다른 형태로 변모하는 현상을 관찰할 수 있도록 하였다.

동근 원 그룹은 플루트에 제시된 기본 모티브가 확대, 축소, 전위 등을 통해 변형된 음형들이고, 사각형 그룹은 음가와 악기주법에 차이를 둔 동음 지속형 그룹이다.



[악보 63] 이승은 《상(像)I》, mm.8-10

동근 원 그룹을 보면, 플루트에서 제시된 모티브가 악기마다 각각 다르게 변형됨을 알 수 있다. 바이올린에서는 음가의 확대, 클라리넷에서는 음가의 축소 및 음형의 전위형태, 그리고 첼로에서는 음가의 확대와 축소 및 전위형태를 차례로 사용하며 변형되었다. 다음으로 사각형 그룹을 보면, 마디 9의 바이올린에서 먼저 시작된 동음의 지속은 마디 10에서 그 음역대를 유지한 채, 클라리넷에 사용하여 악기의 교체로 음색의 차이를 표현하였다. 동시에 플루트에서는 발음에 따라 관을 통과하여 형성되는 공명으로 인해 음향효과를 다양하게 표현할 수 있는 조음법의 사용으로 음색적 대비를 주었다.

본 곡에서는 상(像)으로 나타낼 수 있는 여러 가지 시각적인 가능성을 청각적으로 구현하였다. 실내악 작품에서는 다양한 음색을 얻기 위해 흔히 사용되는 악기의 교체 뿐 아니라 여러 가지 음향어휘의 배합으로 표현하였다.

[악보 64]에서는 성부별 모티브의 길이 연장과 연주기법에 따른 리듬의 변용을 볼 수 있다.

[악보 64] 이승은 《상(像)I》, mm.100-102

마디 100-101에 표시된 목관악기군을 보면, 플루트에서 제시된 모티브는 6연음부와 7연음부 리듬형으로, 클라리넷에서 옥타브 아래 동일한 리듬과 구성음들로 반복된다. 이어 마디 101에서 클라리넷은 8개의 음을 부가하여 모티브의 길이를 연장시켰다. 마디 102에서 클라리넷과 첼로는 서로 다른 연주기법으로 리듬의 변용을 보여준다. 즉 먼저 시작된 첼로에서 연타음 리듬으로 순차 상행하는 음형을 클라리넷에서 트레몰로 주법으로 동음을 반복하여 리듬의 변용을 보여주는 것이다. 마디 101-102에서 현악기의 중음 글리산도 주법은 플루트와 클라리넷, 클라리넷과 첼로에서 각각 동일한 모티브의 길이

변형과 연타음 음형을 캐논 형태로 연결한다. 또한 중음 글리산도는 다이내믹에 있어서 사각형 그룹과 둥근 사각형 그룹의 대칭을 이루어 두 그룹들 사이의 음역과 음향어휘의 대비를 형성한다.

### 3) 모방과 대칭구조에 의한 음향어휘의 배합

[악보 65]에서는 클라리넷에서 시작된 7개의 구성음 그룹이 각 성부에 출현하는 것을 볼 수 있다. 클라리넷의 음과 동일한 개수의 음이 플루트와 바이올린, 첼로에서 변형, 반복되어 캐논 구조를 형성한다.

The musical score for measures 46-47 of '상(像)I' by Lee Seung-eun. The score is written for four instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Cello (Vc.). Measure 46 shows the Flute and B♭ Clarinet playing a 7-note group (circled), the Violin playing a 3-note group (circled), and the Cello playing a 6-note group (circled). Measure 47 shows the Flute and B♭ Clarinet playing a 7-note group (circled), the Violin playing a 3-note group (circled), and the Cello playing a 6-note group (circled). Dynamics include mp, mf, p, and f. Performance markings include 'c.l.t.', 'c.l.b.', 'c.t.', and 'c.l.s.'.

[악보 65] 이승은 《상(像)I》, mm.46-47

클라리넷은 스타카토를 동반한 짧은 음가의 7음 그룹으로 연주하며 저음역에서는 첼로가 활등으로 연주하는 살탄도 주법을 사용하여

클라리넷이 연주한 음 그룹을 반복하여 연주한다. 플루트는 클라리넷과 동일한 음역대의 유사한 음정 구조로 7연음부 리듬을 사용하여 클라리넷의 구성음 그룹, 즉 원형을 반복하고 옥타브 아래 음역대에서는 바이올린이 활등으로 바투토 주법을 사용하는 짧고 빠른 음형으로 이를 연주한다. 클라리넷과 첼로 그리고 플루트와 바이올린은 서로 쌍을 이루되 약간씩의 시차를 두어 음 그룹이 서로 겹치도록 하였다. 네 개의 원 그룹은 시차를 둔 모방 형태를 형성하고, 리듬분할이 서로 다른 리듬의 변용을 이루는 동시에 음향어휘와 음역에 차이를 두어 음색의 변화도 보인다. 마디 47에서는 현악기들의 모방을 볼 수 있다. 바이올린이 중음을 이용한 글리산도 주법을, 연이어 첼로에서 옥타브 아래에서 동일한 음정을 사용하여 반복한다. 그리고 다이내믹의 변화가 대칭구조로 나타나는데, 마디 46의 크레센도는 마디 47의 데크레센도와 대칭을 이룬다. 앞에서 제시된 일곱 개의 구성음들은 음역, 악기 주법, 음가 등을 자유롭게 선택하여 전체 성부를 이용한 모방적 변용을 보인다.

[악보 66]은 사각형 그룹이 원 그룹들을 연결하는 구조로 되어있다. 원 그룹은 목관악기군으로 짧은 음가의 잇단음표 리듬으로 두 번 등장하는데, 각 악기에서는 서로 대칭을 이룬다. 사각형 그룹의 현악기군은 대칭을 이루는 원 그룹의 연결 역할을 하며, 이때 두 현악기는 서로 역행 모방형태를 보인다.

[악보 66] 이승은 《상(像)I》, mm.34-35

마디 34에서 플루트와 클라리넷의 음형이 서로 전위된 형태로 대칭구조를 만든다. 이어서 두 악기 모두 글리산도 주법을 통해 하행 후 각자 동일한 리듬으로 역행형을 이루는데, 같은 악기에서의 음색 차이를 주기 위해 글리산도 이후에 트레몰로 주법을 사용한다. 이 때 두 악기는 서로 약간의 시차를 두어 캐논 구조를 형성한다.

현악기에서도 목관악기와 주법을 맞추기 위해 글리산도 주법을 사용하는데, 바이올린은 상행 글리산도를, 첼로는 하행 글리산도로 캐논 구조를 형성한다. 첼로와 바이올린 두 성부의 구조를 보면, 첼로에서 시작된 감5도 음정의 중음 글리산도를 바이올린이 시차를 두어 두 악기가 수직적인 대칭구조를 이룬다.

[악보 67]는 스타카토 주법의 연음부 음형과 트릴 혹은 트레몰로 주법을 사용하여 글리산도와 함께 음고의 변화를 지속시키는 두 가지 요소로 구성되어 있다. 악보에서 알 수 있듯이 짧은 음가의 연음부 음형이 트릴과 트레몰로 음형을 사이에 두고 전체 성부에서 원을 그리듯 모방, 순환하는 형태이다. 이는 두 개의 서로 다른 음형이 각각 수평적 프레이즈를 만들며 수직적인 상호작용도 하는 것이다.

[악보 67] 이승은 《상(像)I》, mm.39-40

각 악기별 움직임을 살펴보면, 원 그룹의 연음부 음형과 사각형 그룹의 글리산도 음형이 시차를 달리하여 교대로 사용되어 음향을 다채롭게 만든다. 글리산도 음형은 D음에서 G<sup>#</sup>음까지의 증4도 음정으로 이루어져 있고, 음역대는 각각 첼로와 클라리넷 그리고 바이올린과 플루트가 쌍을 이룬다. 연주기법의 구성을 보면, 현악기들은 동일

한 트레몰로를 사용하여 서서히 속도를 빠르게 하는데, 가속화되는 속도는 사선의 개수로, 속도의 방향은 화살표로 표기하였다. 현악기가 브릿지 가까이에서 지판 가까이로 발음위치를 옮기는 것 역시, 화살표로 표기하였다. 관악기들은 트릴과 트레몰로를 동시에 사용한다. 각 성부들은 음향어휘를 사용하여 동질의 음색을 중복시키는 것과 달리, 상이한 요소가 반복될 때, 이 요소가 악기별로 다른 순서로 등장하는 구조를 취한다. 이를 통해 통일성이라는 측면에서는 구성요소와 주법에서의 통일성을, 다양성이라는 측면에서는 출현시점과 시차 그리고 이로 인한 전체음향을 만드는 음색변화의 전개를 볼 수 있다.

### 1.3. 현악 3중주를 위한 《상(像)II》<sup>144)</sup>의 개요 및 분석

이 곡은 무엇인가에 비친 모습이나 형상을 가리키는 ‘상(像)’<sup>145)</sup> 시리즈 중 두 대의 첼로를 위한 《그림자》와 실내악 4중주(Fl. Cl. Vn. Vc.)를 위한 《상(像)I》에 이은 현악 3중주 편성의 작품이다.

#### 1.3.1. 음조직의 변화에 따른 형식구성

현악3중주 편성인 이 작품에서, 필자는 앞서 분석한 《상(像)I》에서 빛이 입사하는 방향과 음들의 진행방향을 상응시켰던 곡의 형성원리를 이 곡에서도 유사하게 적용하였다. 그리고 시각적으로 보이는 상의 다양한 모습들을 음가와 음정의 확대 혹은 축소로 표현한 데 이어, 《상(像)II》에서는 음조직의 변화에 따라 음향소재와 연주기법을 추가하여 전체 다섯 개의 부분으로 나누어 곡을 전개시킨다. 따라서 이 곡은 음조직과 음향적 특성의 변화에 따라 섹션을 구분지을 수 있다. 이 곡에 사용된 음조직은 네 개의 음으로 된 음렬의 원형과 여섯 번의 이도과정으로 만들어진 총 일곱 개의 음렬로 구성된다.

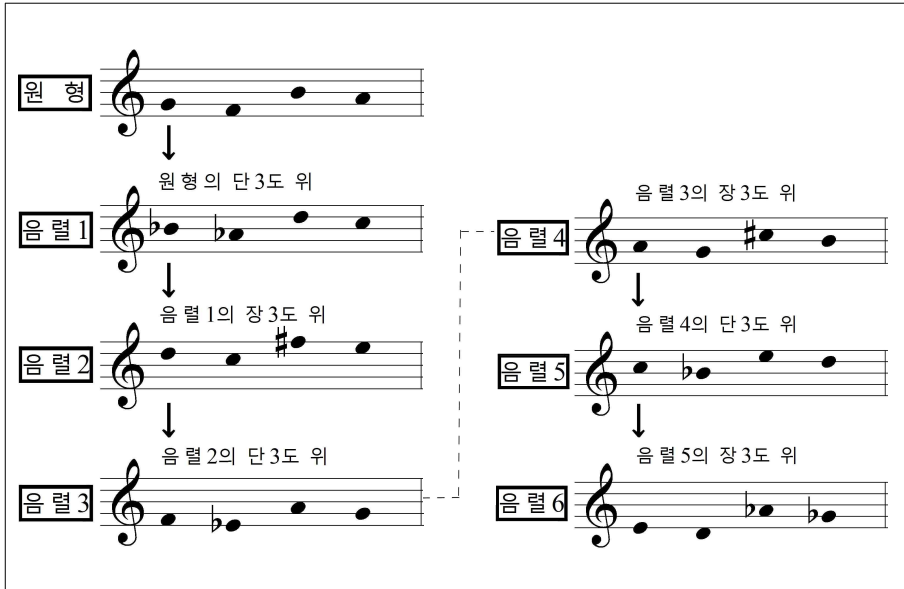
다음의 [표 10]은 《상(像)II》에 사용된 음렬이다.

---

144) 현악 3중주를 위한 《상(像)II》(2012), 제31회 대구 작곡가 협회(위촉)

145) 상은 렌즈나 거울에 입사한 빛의 굴절 또는 반사하는 경로 그리고 위치와 방향에 따라 다양하게 보인다. 이러한 형태로 만들어진 눈에 보이는 상들은 곡을 구성하고 진행시키는 하나의 수단으로 사용된다.





[표 10] 《상(像)II》에 사용된 음렬

네 개의 음으로 구성된 음렬의 음정관계는 두 개의 장2도 음정을 증4도 음정으로 연결([표 9]의 원형 참조)한다. 네 개의 구성음들은 음렬의 원형을 시작으로 단3도 위, 장3도 위...를 반복하여 원형으로부터 음렬 1에서 7까지가 추출된다. 8번째는 다시 원형으로 회귀한다. 필자는 일반적으로 음조직을 구상할 때 네 개에서 일곱 개의 구성음으로 음 그룹의 원형을 만들고 위와 같은 음고적 변용방법을 사용한다. 음렬의 원형에서 12음을 모두 사용하지 않았기 때문에, 이도를 할 때 12음을 모두 출현시키면서도 가장 빨리 음렬의 원형을 획득할 수 있기 때문이다. 이도과정을 거쳐 만들어진 음렬들은 옥타브를 이동하거나 치환을 시키거나 전위형 또는 역행형, 음정의 확대, 축소 등의 방법들을 이용하여 작품에 다양하게 적용된다.

이 음렬들은 곡 전체에 다양한 형태로 끊임없이 반복 사용된다.

다섯 개의 섹션들은 각각 세 개의 프레이즈를 갖는데, 음렬의 전위형, 역행형, 음정의 확대와 축소 그리고 이도과정을 거친 프레이즈들로 구성된다. 음렬의 구성음들은 원형음렬에 대한 정확한 역행이나 전위, 이도 형태의 음렬은 아니며, 악기별 연주기법에 따른 음고의 이동 혹은 옥타브와 음정의 상하에 관계없이 임의의 방향으로 진행한 것이다. 음조직과 음향소재의 변화에 따른 섹션구분은 [표 11]과 [악보 68]에서 확인할 수 있다.

구분	I	II	III	IV	V
마디	1 ~ 8	9 ~ 63	64 ~ 103	104 ~ 120	121 ~ 131
템포변화	♩ = 40	♩ = 60, 72, 40	♩ = 48, 60, 72, 80	♩ = 40, 60	♩ = 48, 80
주요 음향소재	활모를 사용한 바투토, 살탄도, 트릴, 인공 하모닉스, 피치카토, 글리산도	비브라토, 트레몰로, 하모닉스, 운지 약음, 중음	활등을 사용한 제타도, 살탄도, 인공 하모닉스, 비브라토, 글리산도, 트릴, 중음, 피치카토, 트레몰로	활등과 활모를 사용한 바투토, 살탄도, 비브라토, 중음, 트릴, 글리산도, 인공 하모닉스	활모를 사용한 살탄도, 중음, 트레몰로, 글리산도, 하모닉스, 트릴, 문 긁는 소리
음조직	G, F, B, A	D, C, F <sup>#</sup> , E	B <sup>b</sup> , D <sup>b</sup> , D, F <sup>#</sup>	A, G, C <sup>#</sup> , B	B, C <sup>#</sup> , G, A
	원형	동일한 음정관계, 이도(移度)	음정관계 축소, 확대, 치환	동일한 음정관계, 이도(移度)	전위형

[표 11] 이승은 《상(像)II》의 음향소재와 음조직의 변화에 따른 형식구분

장2도-증4도-장2도

**I**

목타브+완전5도 위 **A**

*hinter dem Steg*

Vln. ord. c.c.b. c.c.s. c.c.t. sfz pp

Vla. f pp sfz

Vc. sfz pp

주요 음향소재

브릿지 뒤 연주  
+트릴

바투토/살탄도/  
하모닉스

바르록 피치카토

이도

**II**

$\frac{3}{4} = 60$

Vln. ord. p pp sfz

Vla. ord. pp sfz

Vc. ord. p pp sfz

주요 음향소재

글리산도  
트릴

이도

**III**

$\frac{4}{4} = 48$

Vln. ord. subito p pp sfz

Vla. ord. subito p pp sfz

Vc. ord. subito p pp sfz

주요 음향소재

인공 하모닉스

인공 하모닉스/비브라토/  
글리산도

글리산도/비브라토

축소, 확대

↓

치환

이도

**IV**

c.l.g. c.c.t. piz. p

Vln. c.l.g. c.c.t. piz. p

Vla. c.l.b. c.l.s. c.c.t. ppp

Vc. c.l.g. c.c.t. *hinter dem Steg* ppp

주요 음향소재

인공 하모닉스/제타토/  
트릴/피치카토

인공 하모닉스/바투토/  
살탄도

브릿지 뒤 연주+트릴/  
제타토

이도

**V**

*knackser*

Vln. sfz p s.p. s.t. s.p.

Vla. sfz p s.p. s.t. s.p.

Vc. sfz p s.p. s.t. s.p.

주요 음향소재

인공 하모닉스+트릴/  
트레몰로/

중음/글리산도/

문 긁는 소리

전위

[악보 68] 이승은 《상(像)II》, 음향소재와 음조직의 변화에 따른 섹션구분

### 1.3.2. 기악음향소재의 운용과 세부분석

#### 1) 이질적 연주기법의 병치에 의한 음색변화

[악보 69]에서 바이올린과 첼로에 표시된 등근 원은 수직적으로 쌍을 이루며 세 번에 걸쳐 나타난다. 세 쌍의 원 그룹은 서로 다른 발음 위치에서 두 번의 찰현 주법과 한 번의 탄현 주법으로 구성된다. 이에 따라 각 성부는 모두 음향어휘의 다양한 수평적 조합에서 오는 음색의 변화를 형성한다.

[악보 69] 이승은 《상(像)II》, mm.88-90

마디 88의 바이올린과 첼로는 비올라의 인공 하모닉스 음을 배경으로 하여 브릿지 가까이에서 트레몰로 주법을 연주한다. 마디 89에서는 지판 가까이에서 트레몰로 주법을 반복하여 마디 88에 비해 다소 어두운 음색의 변화를 시도한다. 마디 90은 F-홀 위에서 연주되며, 이때 찰현 주법이 아닌 탄현 주법인 피치카토를 통한 음색변화를 시도한다. 세 번에 걸친 연음부 리듬형들의 수평적인 진행과 그 사이

를 이어주는 비올라는 인공 하모닉스와 비브라토 주법이 결합하여 음향의 변화를 유지한다. 이 때 연음부 리듬형의 원 그룹들 사이에서 하모닉스 음을 연주하는 독립적인 비올라는 두 가지 역할을 한다. 마디 88의 비올라는 발음위치의 이동을 연결하고, 89에서는 발음위치의 이동 뿐 아니라 발음방법에 차이를 둔 음색변화 과정에서 짧은 연결 구 역할을 하여 세 쌍의 원 그룹은 하나의 음향적 흐름을 완성한다.

[악보 70]에서는 현악기의 발음 위치 뿐 아니라 발음 방법, 발음 원리에 따른 차이도 함께 이용한 이질적인 연주기법들이 등장한다. 세 악기는 서로 다른 음향어휘들로 구성되어 모두 연관성이 없는 별개의 음향을 만들며 진행된다.

[악보 70] 이승은 《상(像)II》, m.48

위의 악보에서 볼 수 있듯이 바이올린은 탄현 주법인 피치카토를, 비올라는 타현 주법인 살탄도를, 그리고 첼로는 찰현 주법인 트레몰로를 연주한다. 그리고 비올라는 타현 주법에 이어 찰현 주법을 사용하는데, 첼로의 트레몰로와 음색적 차이를 둔 트라토를 운지 약음 주법으로 지판 가까이에서 연주하여 연주기법 및 발음위치의 변화로 음

향의 차별성을 드러낸다. 각 성부가 바이올린족 악기라는 공통점을 감지하기 어려울 정도로 이질적인 주법을 사용하여 세 성부는 완전히 독립적인 음색적 특징을 보인다. 즉 현악기군이 동시에 서로 다른 음향어휘들을 사용하여 수직적 병치에 의한 복합적인 음향효과를 연출한다.

다음은 《상(像)II》의 후반부로, 앞에 보였던 수평적, 수직적 병치에 의한 음색적 차이와 음향의 변화를 함께 표현하는 부분이다. 또한 곡의 시작 부분([악보 19] 참조)에 제시되었던 음렬의 기본형<sup>146)</sup>이 다양한 음향어휘들과 함께 변형, 전개되는 과정을 보여준다. 아래 악보에 표시된 몇 가지 도형들은 발음방법에 따라 구분한 것이다. 원형은 탄현 주법을, 둥근 사각형은 타현 주법을, 그리고 직사각형과 점사각형은 찰현 주법을 사용하되 연주기법에 따른 차이를 나타낸 것이다. [악보 71]는 음렬 4(A-G-C<sup>#</sup>-B)를 사용하였으며, 마디 104-107까지 진행되는 동안 이질적인 음색과 여러 가지 음향어휘들을 교대로 등장시키며 다양한 조합을 통한 음색적 변용을 보여준다.

[악보 71] 이승은 《상(像)II》, mm.104-107

146) 원형과 동일한 음정관계, 2개의 장2도 음정을 증4도로 연결([표 6]의 원형 참조)

마디 104에서 첼로는 III현(D현)의 브릿지 뒤에서<sup>147)</sup> 트릴 주법(점사각형)으로 날카로운 소음을 동반한 울림을, 비올라는 활등으로 바투토와 살탄도 주법으로 인공 하모닉스 음을, 그리고 바이올린은 고음 피치카토 주법을 사용했다. 이와 같이 발음 방법과 위치를 다양하게 사용하여 음색의 차이를 만들었다. 마디 105-106에서 바이올린과 첼로는 글리산도와 넓은 음정의 비브라토 즉 모두 찰현 주법을 사용하고, 비올라는 타현 주법인 바투토와 살탄도를 연주한다. 이 때 세 악기 모두 서로 다른 발음위치의 이동을 지시하여 수직적, 수평적 음색의 변화를 이루고, 비올라는 음렬의 치환<sup>148)</sup>을 통해 음고의 변용도 형성한다. 마디 107의 첼로는 탄현 주법인 피치카토로 발음방법을 교체하였다. 비올라는 마디 106과 유사한 발음방법을 사용하나 인공 하모닉스 음이 아닌 악음으로 음역을 낮추고, 대신 바이올린에서 음역의 대비 효과를 내는 인공 하모닉스 음 트릴 주법을 브릿지 가까이에 연주하여 날카로운 소음을 동반한 음색의 변화를 시도한다. 그리고 각 악기는 모두 서로 다른 리듬형으로 구성되어 세 성부는 완전히 독립적으로 움직일 뿐 아니라, 확연한 음향어휘의 변화에 따라 다채로운 음색변화를 유지한다.

전체 악기는 발음 방법의 차이와 발음 위치의 이동으로 음색의 변화를 지속시킨다. 뿐만 아니라 다양한 연주기법을 통한 음역의 이동과 음색의 교체가 성부간의 모방으로 음향의 흐름을 전개하여 수평적, 수직적 음색의 병치를 효과적으로 드러내고자 하였다.

147) III현(D현) 의 옥타브+완전5도 위의 음인 a<sup>1</sup>을 얻을 수 있다.

148) 음렬 4(A-G-C<sup>#</sup>-B)의 순서를 치환(B-A-G-C<sup>#</sup>)



## 2) 음향어휘를 동반한 음고의 변용

[악보 72]의 원 그룹과 사각형에 있는 음들은 음렬의 원형([표 8]의 원형 참조)을 구성하는 음정관계를 이도, 축소, 치환시킨 것이다. 이러한 음렬의 변용에 다양한 음향소재의 배합이 더해지면서 음색변화의 흐름을 형성한다.

[악보 72] 이승은 《상(像)II》, mm.37-39

마디 37에서 바이올린에 나타나는 네 개의 음들은 트레몰로 주법으로 원형 음렬을 축소, 치환시킨 음렬이다. 이어서 완전5도 위(단3도 위+장3도 위)의 음고로 이도하여 진행되는데, 트레몰로 주법이 아닌 활모를 사용한 제타토 주법으로 음색적인 변화를 주었다. 마디 38의 첼로는 동일한 연주기법으로, 바이올린의 음렬을 옥타브+장3도 아래로 이도시킨 후 그 전위형을 사용하고, 음가의 확대를 시도했다. 이어지는 비올라의 네 음들은 첼로의 음렬을 단3도 아래로 이도시킨 후 치환한 음렬로, 음가를 축소한 음형이 연주기법과 다이내믹의 변화를

동반하여 음색의 변화를 이룬다. 마디 38의 제타토 주법은 연주기법 자체의 음량이 작기 때문에, 마디 39의 트라토 주법에서 *f*로 강한 다이내믹을 나타낸 것이다. 마지막으로 마디 39의 바이올린은 마디 38의 바이올린 음형과 동일한 리듬형, 그리고 제타토 주법을 *pp*로 연주하여 약한 다이내믹으로 회귀한다. 이 때 마디 38에서 비올라의 *f*가 크레셴도, 데크레셴도와 함께 다이내믹 대칭을 이루는 것을 볼 수 있다. [악보 72]은 음정의 축소 및 치환형태로 음고의 변용을 이루며, 여기에 연주기법과 그에 따른 다이내믹의 변화를 사용으로 음색적 차이를 표현한다.

[악보 73]에 출현하는 음들은 [표 9]에서 설명했던 기본 음렬로부터 이도 과정을 거친 음렬을 사용한 것으로, 발음 위치에 차이를 두어 글리산도 주법과 함께 점진적으로 음색을 변화시킨다.

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is for measures 45 and 46. The Vln. part has two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a measure marked '45' and 'arco s.t. → ord.' with a 'p' dynamic. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a measure marked '45' and 's.t. → ord.' with a 'p' dynamic. The Vla. part has a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. It starts with a measure marked '45' and 'p' dynamic. The Vc. part has a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. It starts with a measure marked '45' and 'ord.' with a 'mp' dynamic. There are arrows indicating the flow of the music between the parts.

[악보 73] 이승은 《상(像)II》, mm.45-46

마디 45-46에서도 음정의 축소와 함께 음가의 확대를 보여준다. 마디 45의 첼로는 바이올린의 세 음 모티브를 동일한 음역대의 음정 관계와 악기 주법(글리산도)을 사용하되 음형의 길이를 두 배로 확대시킨다. 마디 45-46사이의 바이올린은 첼로의 장7도 위(장, 단3도를 통한 3번의 이도 과정-[표 10] 참조)<sup>149)</sup>로 음고 이동 후, 음가의 축소를 연속하여 두 번 진행된다. 여기서 나타나는 각각의 세 음 모티브들은 모두 겹치도록 배치하고, 단2도와 미분음 음정사이에 글리산도 주법을 사용하여 미세한 흐름을 만들어낸다. 또한 지판 가까이에서 F-홀 위로 발음위치를 지속적으로 이동하여 음색의 변화를 유지시킨다.

### 3) 음향어휘의 배합에 의한 프레이즈 확립

다음의 악보는 III.1.2.의 [표 6]과 [악보 19]에서 설명했던 네 개의 구성음인 G-F-B-A음에 사용된 음향어휘들을 다양하게 배합하여 세 개의 프레이즈를 형성한 것이다. 구성음은 악기별 연주기법에 따른 음고의 이동 혹은 옥타브와 음정의 상하에 관계없이 음향재료와 연주기법에 따라 음렬의 원형을 사용하였다. 각 프레이즈는 마디 1-3, 마디 4-5, 마디 6-8로, 등장하는 음향어휘들의 제시와 재현의 프레이즈 길이에 변화를 주었다.

149) 마디45에서 바이올린의 첫 번째 사각형 음조직은 B<sup>b</sup>-C-B이다. 이를 장3도 위(D-E-D<sup>#</sup>)에서 단3도 위(F-G-F<sup>#</sup>)로, 다시 장3도 위(A-B-A<sup>#</sup>)로 이동하여 두 번째 사각형에 음들을 얻을 수 있다. 이 음들을 다시 단3도 위(C-D-C<sup>#</sup>), 장3도 위(E-F<sup>#</sup>-F), 단3도 위로 이동시키면 세 번째 사각형의 음조직인 G-A-G<sup>#</sup>음들을 얻게 된다.



프레이즈 1에서 첼로는 바르톡 피치카토를, 프레이즈 2에서는 바투토와 피치카토를, 프레이즈 3은 두 번의 피치카토 후 브릿지 뒤에서 트릴 주법을 연주한다. 바이올린은 세 개의 프레이즈 모두 브릿지 뒤에서 트릴 주법을 동반한 긴 음을 연주하면서 음향이 끊어지지 않도록 연결한다. 비올라는 타현 주법인 바투토와 제타토, 살탄도 주법을 연주한 후 인공 하모닉스 음을 트라토 주법으로 연결하는데, 세 개의 프레이즈에 모두 서로 다른 발음 위치를 사용한다. 각각의 프레이즈 모두 구성음들의 출현 순서는 동일하지만, 프레이즈의 길이와 악기 주법들의 등장 순서가 각기 다르며, 여기에 다이내믹 변화까지 더해져서 서로 다른 음향의 흐름을 형성하게 된다.

성부가 연결되는 각 부분들은 음악적 프레이즈의 확립에서 중요한 역할을 한다. 동일한 양상의 반복이 프레이즈를 구성하는 요소로 작용할 수 있기 때문이다. [악보 75]은 프레이즈 확립에 따른 조직적 변용을 보여주는 부분이다.

The musical score for Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) from Liszt's 'Image II' (mm. 9-10) is shown. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, ppp), articulation (ord., s.p., s.t.), and performance instructions (non vib., G.vib.). Annotations highlight specific musical elements: '음렬4' (Melody 4) in the Vln. staff, '음렬2' (Melody 2) in the Vla. staff, and '음렬2' (Melody 2) in the Vc. staff. A diagram below the Vc. staff shows the pitch sequence E, F, C, D, labeled '음렬2의 전위형' (Transposition of Melody 2) and '음렬2의 역행형' (Inversion of Melody 2).

[악보 75] 이승은 《상(像)II》, mm.9-10

첼로에 제시된 네 음 모티브는 다른 악기에서 음렬의 이도와 함께 재현된다. 다른 악기에서 연주될 때 여러 가지 매개변수들이 사용되어 하나의 프레이즈를 형성한다. 바이올린은 첼로에 제시된 음렬로부터 완전12도 위로 이도되는데 이 때 첼로의 음가를 확대시켜 모방한다. 비올라는 완전5도 아래, 즉 첼로로부터 옥타브 위의 음에서 연주하여 바이올린의 음가를 축소시킨 음형을 반복한다. 마지막으로 첼로에서 처음 음역대로 회귀할 때 모티브의 음가는 시작과 동일하지만, 모티브의 형태는 음렬 2의 전위형태이다. 그리고 마디 10에서 음렬 2의 전위형태 전 등근 원으로 표시된 넓은 음정의 비브라토는 음렬 2의 역행형을 표현한 연주기법이다. 비브라토의 시작음, 즉 첼로의 E음은 비올라의 마지막 음인 E음과 수직으로 중첩된 후, 그로부터 역행형태의 모티브를 형성한 부분이다. 다이내믹에 있어서도 *ppp* 에서 출발하여 *p* 에 도달한 후 크레센도와 데크레센도를 거쳐 *ppp* 로 되 돌아온다. 첼로에서 시작된 원형은 음렬의 이도, 역행, 전위형의 다양한 음렬의 변용을 사용하면서도 음가, 다이내믹 등의 매개변수의 변화를 고려하였다.

네 개의 모티브는 동일한 악기 주법인 레가토와 글리산도를 사용하여 음향 재료에 일관성을 유지하는 반면, F-홀에서 시작되는 모티브들은 다이내믹에 차이를 두어 전개된다. 이 때 필자가 고려했던 사항은 음색의 교체인데, 편성이 현악기라는 점을 고려하여 발음 위치의 이동으로 음색의 변화를 시도하였다. 즉, F-홀 위에서 시작하여 브릿지 가까이 혹은 지판 가까이로 이동 후 다시 F-홀 위로 회귀하여 프레이즈가 완성되도록 하였다.

## 2. 움직임(정(靜), 동(動))에 대한 음악적 구현

《류(流)》와 《나래》는 두 작품 모두 ‘정(靜)과 동(動)의 순환’이라는 공통점을 지니고 있다. ‘순환’은 고요함과 움직임이 ‘주기적으로 되풀이된다’ 혹은 ‘잇따라 돈다’의 의미로 풀이할 수 있다.

필자는 ‘움직임’을 뜻하는 ‘동’에서 뿐 아니라 ‘고요함’을 뜻하는 ‘정’에도 미미한 움직임이 내재해 있다고 보았다. 즉 정과 동에서 각각 눈에 보이지 않는 흐름과 움직임 그리고 확연히 드러나는 흐름과 움직임을 연상하였다. 이러한 정과 동의 개념은 《류(流)》와 《나래》에서 곡 전개의 중심원리로 작용한다.

‘류(流, 흐르다)’는 일반적으로 한줄기로 잇따라 진행되는 현상을 비유적으로 이르는 말로, 항상 운동하고 움직이고 있다는 의미로도 쓰인다.<sup>150)</sup> 이에 필자의 곡 《류(流)》에서 ‘정’과 ‘동’의 흐름을 다음과 같이 표현하였다. ‘정’에서는 그 흐름의 방향과 움직임의 파악이 쉽지 않아 ‘동’의 운동성과 함께 존재할 때 드러난다는 특징을 토대로 소음과 악음의 영역을 구분하였다. ‘동’의 흐름은 악음의 영역에서 다루고, ‘정’의 흐름은 악음에서 음색변화를 일으킬 수 있는 다양한 음향 재료를 가미하여 소음의 영역으로 분류하여 음향적인 차이를 두었다. 이러한 ‘정’과 ‘동’의 흐름들은 끊임없이 서로 순환하며 전개된다.

‘날개’를 지칭하는 순우리말인 《나래》는 어린 새가 나래짓을 하며 힘차게 날아오르는 성장과정과 비상의 모습을 담은 이 작품에서도 ‘정’과 ‘동’의 차이는 있으나, 이 둘은 모두 나래짓이라는 운동성을 공통으로 담았다. 따라서 움직임의 정도에 따라 각각 소음의 영역과 악

---

150) 『표준국어대사전』, 국립국어연구원(편) (서울: 두산동아, 1999), “흐르다.”

음의 영역으로 구분하여 음향의 차이를 두었다.

두 작품에서 ‘정’과 ‘동’에 사용된 음향재료들은 확연한 차이를 보이며<sup>151)</sup>, ‘정’, ‘동’끼리 각각 서로 음향적 공통점을 지닌 채 순환하는 전개방식을 형성한다.

## 2.1. 6인의 연주자를 위한 《류(流)》<sup>152)</sup>의 개요 및 분석

이 작품은 플루트와 클라리넷 그리고 현악4중주로 구성된 6중주 편성의 실내악 작품이다.

‘류(流)’는 ‘물이나 액체 따위가 흐르다’, ‘번져 퍼지다’, ‘일이나 행동이 막힘없이 유창하여 거침이 없다’, ‘시간이나 세월이 지나가다’ 등의 의미로 사용된다.<sup>153)</sup> 이러한 의미를 확장하여 필자는 흐름의 전개과정이 움직임과 연결되고, ‘이어서 돌고 돈다’는 ‘순환’의 개념과 상응한다고 보았다. 그리고 ‘순환’은 서로 상반되는 개념들이 교대로 등장하여 하나의 흐름을 만드는 기능을 수행한다고 생각했다. 여기서 상반되는 두 가지 개념은 움직임을 나타내는 ‘동(動)’과 고요함을 나타내는 ‘정(靜)’을 선택했고, ‘동’에서 뿐 아니라 ‘고요함’을 뜻하는 ‘정’에도 미미한 움직임이 내재해 있다고 보았다. 즉 정과 동, 두 단어 모두 흐름과 움직임을 연상할 수 있다는 것이다.

---

151) 음향소재에 대한 내용은 다음 절에서 자세히 다루겠다.


152) 6인의 연주자를 위한 《류(流)》(2011), 제53회 한국여성작가대회(공모)

153) 『표준국어대사전』, 국립국어연구원(편) (서울: 두산동아, 1999), “흐르다.”



### 2.1.1. ‘순환’의 음악적 표현에 의한 형식구성

전체는 ‘정’과 ‘동’이라는 두 가지 개념에 부여된 템포와 그것을 구성하는 음향소재들을 통해 여덟 개의 부분으로 나눌 수 있다. 지속적으로 음색변화를 일으키는 긴 음이 특징적인 느리고 정적인 부분과 짧은 음가의 잇단음표 리듬 패턴이 특징적인 빠르고 동적인 부분의 교체가 전반적인 형식구분의 원칙으로 작용한다. 이 두 가지 상대적인 특징과 분위기를 연속적으로 펼쳐놓음으로써 순환의 개념을 표현할 수 있다. 즉 순환을 이루는 ‘정’과 ‘동’의 전개와 형식화 과정은 템포와 주요 음향소재의 구성면에서도 각 섹션 전후의 섹션들이 대칭을 이루고 있음을 파악할 수 있다. 이 명확한 형식구성에 상응하여 ‘정’과 ‘동’은 각각 소음의 영역과 악음의 영역을 형성하면서 진행되기 때문에 음향적 측면에서도 상호간에 대비가 나타난다. 이러한 상호관계를 토대로 각 섹션들은 ‘정’과 ‘동’의 흐름에 따라 충실하게 움직일 뿐 아니라 휴지부를 이용하여 음향의 차이와 분위기 전환에 따른 섹션을 구분짓는다. 휴지부와 돌발적인 음색변화는 곡에 활력을 부여함과 동시에 소리의 여백이 단속적(斷續的)인 흐름을 촉진시키고, 전체적으로는 일련의 연속성을 유지한다. 즉 ‘정’과 ‘동’의 각 부분에 사용되는 템포와 주요 음향소재들이 서로 공통점을 지닌 채 순환하여 하나의 흐름을 만드는 것이다. 이를 도식화한 [표 12]와 [악보 76]에서 섹션별로 사용되는 주요 음향소재와 특징들을 확인할 수 있다.

구분	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
마디	1 ~ 27	28 ~ 48	49 ~ 58	59 ~ 89	90 ~ 101	102 ~ 107	108 ~ 115	116 ~ 125
주요 음향소재	1/2 공기 음향, 텅 램, 스타카토, 활등을 사용한 바투토, 제타토, 글리산도, 트레몰로, 피치카토	조음법, 글리산도, 트릴, 트레몰로, 인공 하모닉스, 비브라토, 문 굽는 소리, 운지 약음	스타카토, 트레몰로, 활등을 사용한 바투토, 제타토	1/2 공기 음향, 슬랩 텅잉, 비스빌리안도, 조음법, 트릴, 글리산도, 운지 약음, 하모닉스, 문 굽는 소리	스타카토, 트릴, 글리산도, 활모를 사용한 바투토, 제타토	조음법, 인공 하모닉스, 트릴, 글리산도, 운지 약음	스타카토, 피치카토, 비브라토, 글리산도	1/2 공기 음향, 조음법, 비스빌리안도, 하모닉스, 운지 약음
템포변화	♩ = 72	♩ = 60	♩ = 72	♩ = 60	♩ = 72	♩ = 60	♩ = 72	♩ = 60
진행과정	동(動)	정(靜)	동	정	동	정	동	정
								

[표 12] 이승은 《류(流)》의 음향소재와 정,동의 대비에 따른 형식구분



《류(流)》를 구성하는 여덟 개의 섹션은 ‘정’과 ‘동’의 각 부분에 사용된 음향소재들의 유형이 다르므로 청취에 있어서 감지되는 음색의 차이와 음향의 특성이 뚜렷하게 구분된다. 특히 정적인 부분에 해당하는 섹션 II, IV, VI, VIII에서 음향재료([표 12] 참조)들은 소음화 과정이 동원된 연주기법과 여러 음향어휘들을 복합적으로 사용하여 다채롭게 변화시켜 등장한다. 이 부분에 사용된 특징적 음향결과들을 살펴보면 다음과 같다. 네 개의 섹션에 공통적으로 보이는 긴 음의 경우 하모닉스, 글리산도, 트릴 주법의 잦은 사용과 함께 발음방법의 차이, 발음위치의 이동에 따른 음색의 변화가 더해진 음향이 만들어진다. 그리고 섹션 II와 VIII에서 현악기의 운지 약음 주법은 연주기법 자체의 음량이 작기 때문에 주로 정적인 부분에 사용되었다. 섹션 VI은 음고의 이동이 가장 급하게 일어나는 부분으로 글리산도와 트릴을 함께 사용하여 음역의 변화를 극대화시킨 부분이다. 특히 섹션 VIII은 곡의 마지막 부분으로 정적인 부분 중 가장 여린 다이내믹을 유지하면서도, 현악기에서 발음위치의 이동, 관악기에서 공기 음향을 사용하여 각 성부의 음들이 울림이 완전히 사라질 때까지 음색의 변화를 추구한다.

이 곡에는 정적인 부분의 시작 마디(혹은 동적인 부분의 마지막 마디, [악보 76]에서 섹션 I, III의 마지막 마디 참조)에서 페르마타를 발견할 수 있다. 앞 섹션의 마지막 음이 울린 후 다음 섹션의 음들이 연주되기 전까지 이미 울린 음에 대한 잔향만이 유지될 뿐 다른 새로운 울림이 더해지지 않는, 마치 정지된 듯한 부분이 존재한다. 이는 단순히 음의 길이를 늘이기 위한 페르마타로 사용된 것이 아니라 잔향이 자연스럽게 사라지도록 시간을 확보하기 위함이다. 또한 효과적인 템포의 전환, 음향의 분리 그리고 다음에 이어지는 정적인 표현의

강조 등을 돕기 위한 목적을 가진다. 이러한 실용적인 의미를 지닌  
섹션간의 음향적 공백과 음색적 변화를 통해 그 구조를 파악할 수 있  
으며, ‘정’과 ‘동’의 순환이라는 개념 아래 하나의 완성된 형태를 두어  
악곡 전체의 형식미를 높였다.

## 2.1.2. 기악음향소재의 운용과 세부분석

### 1) 음정관계와 음향어휘를 사용한 음색변화

[악보 77]의 구성음들은 모두 동일한 음역대에서 머문다. 마디 38-39는  $d^{\sharp 2}(e^b 2)$ 음을 중심으로 동일음 또는 미분음을 포함한 단2도 이하의 음정관계가 다채로운 음색변화와 함께 수직적, 수평적으로 구성되어 있다.

The musical score for measures 38-39 of '류(流)' by Lee Seung-eon is presented for six instruments: Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat). The music is characterized by a focus on the interval of a second (2), with notes circled and labeled as  $e^b 2$ ,  $d^2$ , and  $c^{\sharp 2}$ . Dynamics include *pp* (pianissimo) and *s.p.* (sforzando). Performance markings include 'ord.' (ordinario) and 'rd.' (ritardando). The score shows a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a mix of melodic and harmonic textures.

[악보 77] 이승은 《류(流)》, mm.38-39

현악기들은 서로 다른 발음 위치에서 운지 약음 주법, 글리산도, 트릴, 트레몰로 등의 다양한 연주기법들을 배합하여 지속적인 음색변화를 시도한다. 이 음향은 *pp*의 음량을 유지하면서 목관악기군의 단2도와 미분음 음정을 동반한 클러스터를 형성한다.

[악보 77]의 구성음들은 모두 동일한 음역대에서 다채로운 음향 연출과 함께 동일음 또는 미분음을 포함한 단2도 이하의 음정관계로 클러스터를 형성한 반면, [악보 78]은 옥타브의 차이를 둔 개방형 클러스터를 이룬다. 이를 위해 옥타브를 넘나드는 연주기법을 사용하고, 모든 성부의 음들은 여러 음역에 배치되어 수직적 음색변용을 시도한다. 수직으로 연결된 세 개의 사각형들은 G-A-B음으로 장2도(미분음 포함)씩 순차 상행하며 클러스터 효과를 연출하는 음정의 흐름을 구성한다.

[악보 78] 이승은, 《류(流)》, mm.67-69

마디 67에서 관악기는 동일한 음역대의 같은 음( $g^1$ 음)을 연주하는데, 플루트는 미분음 음색 트릴인 비스빌리안도 주법을 사용하고 클라리넷은 일반적인 단2도 음정의 트릴을 사용하여 미세한 음색 차이를 이룬다. 동시에 첼로가 옥타브 아래  $g$ 음을 연주하고, 이때 관악기의 여린 다이내믹을 고려하여 운지 악음 주법에 트레몰로 주법을 추가하여 이질적인 음색을 낸다.

다음으로 점사각형으로 표시된, 현악기들만 등장하는 두 번째 수직적 변용 부분은 인공 하모닉스(현의  $1/3$ ,  $1/4$  지점)를 사용하여 동일한 음색을 다양한 음역대의 결과와 함께 표현한다. 특히 제1바이올린은 III현의 인공 하모닉스음에 개방현 II현(A현)의 악음을 함께 사용하여 음색적 차이와 음고의 변화를 더한다. 각 성부들은 음가에 차이를 두어 음형의 길이 변용도 함께 시도하였다. 마지막 직사각형부분 역시 성부별 출현 순서에 따른 음가의 변화를 시도하고 있으나, 미세한 차이로 인해 수직적 음색 변용에 더 집중하게 된다. 여기에서는 제2바이올린과 비올라에서 악음과 인공 하모닉스 음을 각각 트릴과 트레몰로 주법으로 사용하여 음향어휘에 따른 음색의 차이 뿐 아니라 음역의 차이에서 오는 효과도 함께 시도한다. [악보 78]에서 세 개의 프레이즈는 각 프레이즈를 구성하는 악기편성에 따라 음색의 차이를 두었고, 각각의 프레이즈들은 성부의 출현시점을 달리하여 시간의 흐름에 따른 음향의 변화도 함께 표현한다. 즉 상이한 구성의 음향 그룹 세 개가 각각 다른 시점에 출현하여 전체음향의 수직적 변화도 형성한다.

[악보 79]에서 둥근 원으로 표시된 그룹과 사각형으로 표시된 그룹에서 그룹별로 유사한 음향어휘들을 볼 수 있다. 몇 개의 구성음을 가진 원 그룹들은 짧은 음가의 잇단음표 리듬형을, 사각형 그룹은 각 성부마다 하나의 음을 유지하며 하모닉스 주법을 통해 음색 뿐 아니



라 음역의 변화도 시도한다. 이를 통해 성부교체와 편성에 따른 음색의 배합과 음향의 대비를 만들어낸다.

[악보 79] 이승은 《류(流)》, mm.118-120

4개의 등근 원 그룹의 구성음들의 개수는 4, 5, 6, 7개인데, 긴장감을 유지하기 위해 여러 성부에 각각 다르게 변형, 반복된다. 즉 플루트에서 시작된 음들의 개수는 6, 4, 5, 7개로 순서가 치환된다. 앞세 개의 음형들은 여린 다이내믹으로 트레몰로 주법을 사용하고 음역대가 점차 상승한다. 하지만 네 번째 클라리넷은 원 그룹 중 가장 저음역대에서 연주되며, 트레몰로 그룹과는 다르게 쉼표를 사용하여 연속성이 없는 리듬형으로 되어있다. 또한 연주기법은 취구와 입술에 의해 발생하는 타악기적 소음인 슬랩 텅잉을 *f*로 사용한다. 이에 클

라리넷과의 수직적인 울림을 형성하는 현악기들은 *p*로 여린 음량을 유지하면서 음색의 변화를 주는 자연 하모닉스 주법과 음색 뿐 아니라 음고에 극단적인 변화를 주는 인공 하모닉스 주법으로 음향의 대비를 표현하였다. 마디 119-120에서는 클라리넷을 제외한 나머지 악기들이 리듬분할을 하여 서로 다른 리듬형태로 현악기에서는 악음과 하모닉스의 음색배합, 그리고 플루트에서는 불규칙한 리듬의 비스빌 리안도 주법을 사용한다. 다음으로 마디 118의 플루트에서 시작된 원 그룹을 보면, 세 번에 걸쳐서 응집되어 있는 잇단음표 리듬의 구성음들을 트레몰로로 긴박하게 연주하여 긴장감을 유지한다. 반면, 쉼표와 함께 여유 있는 진행을 하는 네 번째 원형의 클라리넷은 여러 음역에 배치된 사각형 그룹 성부의 음들과 함께 이완되는 효과를 얻을 수 있다. 앞서 보았던 동질의 음색 중복을 넘어서 다양한 연주기법을 통한 이질적인 음색의 병치로 새로운 음향을 얻고자 시도한 음색 변용의 예이다.

## 2) 제한된 음정 변화에 의한 음고 변용

[악보 80]에서 두 개의 사각형 내에 음들은 모두 옥타브의 차이를 둔 동일음 또는 미분음을 포함한 단2도 이하 음정의 구성음들로 이루어져 있다. 사각형위에 제시된 음과 위아래 화살표로 표시된 부분은 각각 기준이 되는 음과 그 구성음들이다.

[악보 80] 이승은 《류(流)》, mm.32-33

음사용에 있어서 음정의 변화는 단2도 이내로 제한하였으나 리듬에 있어서는 각 악기에 다양한 분할형태를 사용하였고, 자유로운 인토네이션(intonation)체계를 부여하였다. 또한 전체적으로 여린 다이

내막을 유지하는 가운데 새로운 음들이 출현할 때 악센트, 여러 연주 기법 등의 지시사항을 통해 음들의 변화와 등장을 명확히 인식하여, 각 성부들은 모두 독립적으로 움직이게 된다. 전체 음향은 하나의 흐름 안에서 음 출현에 따른 복합적인 요소들이 더해지면서 소리가 쌓여간다는 뉘앙스와 함께 미분음을 통한 클러스터를 형성한다.

### 3) 모티브의 성부 이동과 배치에 의한 모방의 변용

[악보 81]에서는 유사한 요소들의 출현을 원 그룹과 사각형 그룹으로 표시하였다. 원 그룹은 연속적 트레몰로 주법을 연주하는 리듬형으로, 사각형 그룹은 쉼표를 사용한 연속성이 없는 짧은 음가의 음형으로 구성한다. 각 그룹의 음형들은 여러 가지 리듬형과 음고, 연주 기법, 다이내믹 등의 요소들이 다양한 조합을 만들어 악기별로 서서히 등장하면서 전체 성부에 교대로 배치되는 모방적 변용을 보여준다.

[악보 81] 이승은 《류(流)》, mm.16-17

첼로에서 시작되는 트레몰로 주법은 플루트, 제1바이올린을 비롯한 현악기들 사이에 교대로 등장하여 첼로에서 마무리된다. 그 사이를 침표를 사용한 짧은 음가의 리듬형이 다양한 음향어휘를 만들며 전체 성부에 출현한다. 플루트는 텅 램 주법, 클라리넷은 슬랩 텅잉 주법을 사용하고 현악기들은 피치카토와 활등을 사용한 바투토 주법을 사용한다. 먼저 출현했던 원 그룹의 모티브들은 트레몰로 주법을 연속적인 리듬형으로 사용할 뿐 아니라 등장하는 모든 성부의 음향이

끊어지지 않도록 연결하였다. 이와는 대조적으로 사각형 그룹에 보이는 짧은 음가 음형들은 쉼표에 의한 단절이 형성되며 서로 다른 비율의 리듬분할을 사용하여 수직적인 음들을 성부별로 결렬시키는 효과를 연출하였다. 두 그룹이 만드는 음향어휘의 유형이 다르므로 청취에 있어서도 음색의 차이와 음향적 특성이 뚜렷하게 구분된다. 이러한 성부간의 배치는 흐름에 있어서 상반된 음형 그룹의 효과적인 표현을 돕기 위한 시도로 볼 수 있다.

#### 4) 음향어휘를 사용한 리듬의 대칭구조

다음 악보는 음역 혹은 음색이 각기 다른 악기군 별로 음표와 쉼표의 출현 순서가 대칭구조를 이루는 예이다. 화살표를 기준으로 짝을 이루는 사각형 그룹들은 음표와 쉼표의 출현이 좌우대칭 형태를 형성한다.

[악보 82] 이승은 《류(流)》, mm.61-62

[악보 83]의 마디 61-62는 긴 음을 사이에 두고 목관악기 파트와 제2바이올린, 비올라가 짧은 음가의 리듬형으로 대칭구조를 보인다. 음표와 쉼표의 출현을 좌우대칭으로 배열한 것이다. 마디 61에서 플루트와 클라리넷이 단2도 음정관계를 유지하며 슬랩 텅잉 주법을 연주하고, 마디 61과 62에 걸쳐서 제1바이올린에서 활등으로 악음을 글리산도 하고, 첼로에서 4도위 인공 하모닉스 음을 사용하여 글리산도와 트릴 주법으로 긴 음을 연주한다. 마디 62에서 제2바이올린과 비올라는 마디 61의 목관악기군이 연주한 슬랩 텅잉 리듬의 역행형을 피치카토 주법으로 연주하여 대칭구조를 형성한다. 그리고 마디 62의 클라리넷과 플루트는 마디 내에서 극단적인 음역 대비와 함께 서로

리듬의 대칭형을 형성한다.

다음은 지속적인 음색변화가 일어나는 현악기군의 음색 변용의 바탕 위에 목관악기군이 이루는 리듬의 대칭 형태를 보여준다. [악보 84]에서 단순한 역행형을 이루는 대칭구조 형태를 보았다면, 다음 악보는 리듬형태를 대칭구조로 재등장시킨 후, 음표와 쉼표의 위치를 옮겨(음표의 자리엔 쉼표를, 쉼표의 자리엔 음표를 사용) 올림과 쉼이라는 서로 다른 음향의 구조를 대조적으로 만들고자 한다. 이는 먼저 등장한 음표와 쉼표의 위치를 다시 재현할 때, 두 요소의 교체가 올림의 간격을 조정하는 역할로서 재사용되어 음향의 대칭을 만드는 것이다.





현악기들은 음고의 변화보다는 모두 브릿지 가까이에서 지판 가까이로 발음 위치를 이동시켜 음색의 변화를 보여준다. 여기에 다이내믹의 변화가 첨가된다. 운지 약음 주법과 트레몰로 주법, 장3도 이내의 음정 이동을 동원한 비브라토 주법 등 다양한 음향어휘들이 복합적으로 결합된다. 즉 현악기의 개별 음들을 세밀하게 가공하고 이렇게 만들어진 음향들을 다양하게 조합하여 음색의 변용을 시도한 것이다. 이는 하나의 악기가 다양한 음향어휘를 구사한다는 점에서 마치 음색이 다른 악기들이 서로 조화를 이루어 연주하는 듯한 앙상블의 효과를 얻을 수 있다. 이 외에도 현악기들이 이루는 음향어휘들의 수직적 결합을 통해 다채로운 음향효과를 만들 수 있다. 플루트는 마디 74-75와 마디 76-77에서 음표와 쉼표의 음가가 역행형으로 바뀌어 대칭구조를 형성하고 있다. 마디 74에서 클라리넷의 트레몰로 주법은 마디 77에서 6연음부 리듬의 음가 분할을 통한 연타음 음형으로 바뀐다. 이 둘은 악보상의 연주기법은 다르지만, 앞부분의 트레몰로와 뒷부분의 6연음부 리듬이 슬랩 텅잉과 약음으로 연주된다. 이러한 방법으로 화살표를 중심으로 한 대칭구조가 형성된다.

## 2.2. 플루트, 바이올린, 첼로를 위한 《나래》<sup>154)</sup>의 개요 및 분석

《나래》는 어린 새가 날개를 펴득이며 비상을 준비하고 성장하여 힘차게 날아오르는 모습을 음향으로 표현한 곡이다. 필자는 비상의 과정에서 ‘움직임’을 주요 소재로 선택하였고, 움직임을 뜻하는 ‘동(動)’과 그에 상반되는 ‘정(靜)’의 분위기를 작품 내에 교대로 배치하였다. 그리고 고요함을 뜻하는 ‘정’에도 비상을 준비하는 과정에서의 눈에 보이지 않는 움직임이 내재해 있다고 보았다.

### 2.2.1. ‘비상(飛翔)’의 음악적 표현에 따른 형식구성

‘정’과 ‘동’, 이 두 가지 개념은 여러 매개변수와 음향재료의 대비를 통해 곡 전체에 전개되는데, ‘정’의 움직임과 분위기는 소음을 동반한 긴 음의 모티브 혹은 악음에서 음색변화를 일으킬 수 있는 다양한 음향재료를 조합하여 소음의 영역으로 설정하였다. 그리고 악음으로 구성된 짧은 음가의 잇단음표 리듬형은 상반되는 움직임과 분위기인 ‘동’을 표현하는 악음의 영역으로 구분하였다.

이렇게 대비되는 ‘정’과 ‘동’의 움직임은 하나의 섹션을 이루고, 전체는 모두 네 개의 부분으로 구성된다. 즉 섹션의 내부는 소음을 동반한 음향소재들이 악음으로 구성된 연음부 리듬형을 향해 진행되는 두 개의 프레이즈를 공통으로 하며, 네 번에 걸쳐서 순환하며 전개된다. 이 곡에서의 음향재료들은 각 섹션 내부에서 두 가지 음향적 특징을 나란히 병치시켜 서로 대조를 이루는 정적-역동적 섹션의 조

---

154) 플루트, 바이올린, 첼로를 위한 《나래》(2012), 제8회 한국여성작곡가회 대구지부(위촉)

합을 만드는 동시에, 단편적인 모티브들이 매개변수들의 변용을 통해서 서서히 전개되면서 마지막 섹션에서 하나의 완성된 형태를 갖춘다. 섹션 I-II-III과 섹션 IV를 살펴보면, 섹션 IV의 마디수는 전체 88마디 중 59마디로 전체 악곡의 2/3에 해당하며 이 작품의 결론과 같은 역할을 한다. 즉 섹션 IV는 악곡의 마지막 부분으로 작품 전체의 축소판이라고 할 수 있다.

전개 과정의 핵심은 어린 새가 비상하는 과정에 대한 음악적 표현으로, 섹션 I에서 IV에 이르기까지 부분별 길이가 늘어나며 이에 따른 주요 음향소재들의 종류도 증가되고 있음을 [표 11]에서도 볼 수 있다. 곡의 시작부분에서 제시된 음향소재들이 결합하고, 여기에 다양한 변용기법들이 적용되어 프레이즈의 길이가 확장된 것이다. 이러한 결합과 확장은 시행착오의 과정을 통해 경험과 기술을 축적시키는 과정에 대한 음악적 표현이다. 따라서 마지막 섹션은 템포가 빨라짐과 동시에 연속적인 연음부 리듬형을 포함한 여러 음향재료들의 결합으로 가장 긴 프레이즈를 이룬다. 또한 음역의 확대와 음의 밀도를 높여 긴장감을 고조시키고 곡의 절정을 형성한다. 이러한 음악의 절정을 구축하는 방식을 통해 필자는 어린 새가 힘차게 날아오르는 비상의 모습과 역동성을 표현하고자 하였다.

이 곡에 사용된 섹션별 주요 음향소재의 사용과 발췌한 악보를 [표 13]과 [악보 84]에 제시하였다.

구분	I		II		III		IV	
마디	1 ~ 6 (6마디)		7 ~ 15 (9마디)		16 ~ 29 (14마디)		30 ~ 70   71 ~ 88 (59마디)	
템포변화	♩ = 60		♩ = 40		♩ = 60		♩ = 40, 60	♩ = 80
주요 음향소재	공기 음향, 비브라토, 트레몰로, 인공 하모닉스, 조임쇠 바투토	수직, 수평적 연음부 리듬 연속 사용	비스빌리안도, 비브라토, 활등을 사용한 바투토, 살탄도, 조임쇠 바투토, 운지 약음	음가 분할 (수직, 수평적 연음부 리듬 연속 사용)	1/2 공기 음향, 젯 휘슬, 비브라토, 글리산도, 트레몰로, 조임쇠 바투토, 운지 약음, 중음	수직, 수평적 연음부 리듬 연속 사용	공기 음향, 다중음, 비브라토, 더블 트릴, 젯 휘슬, 비스빌리안도, 하모닉스, 활등을 사용한 바투토, 살탄도, 조임쇠 바투토, 중음	수직, 수평적 연음부 리듬 연속 사용
	소음 → 악음		소음 → 악음		소음 → 악음		소음 → 악음	

[표 13] 이승은 《나래》의 음향소재와 소음에서 악음으로의 반복 진행에 따른 형식 구분



## 2.2.2. 기악음향소재의 운용과 세부분석

### 1) 상이한 악기에 유사한 연주기법을 적용한 음색변화

음색의 변화는 동일한 악기에 사용되기도 하고 상이한 악기들 간에 적용되어 음색의 변화폭을 확장시키기도 한다. 이 곡에서는 서로 다른 악기들이 지닌 고유한 음색을 다양한 방식으로 드러내며 곡을 전개시키고 수직적, 수평적인 음색 변용의 결과물들이 연속적인 흐름을 형성하도록 하였다. 예를 들어 플루트는 공기 음향과 악음의 중간단계를 거치며 소음과 악음의 경계를 넘나들고, 현악기의 경우 악음과 운지 악음 주법을 사용한 소음을 생성하는 부분에서 발음위치, 활의 사용과 함께 음색의 차이를 만든다. 수평적으로는 소음, 혹은 악음이 그 경계를 이어주는 연결구 역할을 하기도 하고, 수직적으로는 세 개의 악기가 별개로 진행되는 듯한 독립적인 음향을 만들기도 한다. 이러한 음색의 변화는 음고나 리듬 등의 다른 매개변수들과 함께 사용된다.

[악보 85]에서는 세 가지 연주기법인 트레몰로, 넓은 음정의 비브라토, 논 비브라토 주법이 사용되어 플루트, 바이올린, 첼로 사이에서 차례로 등장하는 것을 볼 수 있다. 특히 이 부분에서는 각 악기에 출현하는 음들을 마치 세밀하게 가공하듯이 세 가지 음향어휘들이 사용된다. 각각의 음들은 차례로 등장하는 연주기법들에 의해 개별음 스스로 자발적인 흐름을 형성하듯, 각 악기는 음향이 끊어지지 않도록 연결하며, 다음에 등장하는 새로운 음향을 향해서 전개되고 있음을 관찰할 수 있다.

[악보 85] 이승은 《나래》, mm.33-34

마디 33에서 사각형 그룹으로 표시된 세 악기는 모두 트레몰로 주법을 사용하는데, 플루트는 음고의 변화가 없는 반면, 바이올린과 첼로는 글리산도 주법을 사용하여 음고를 이동시킨다. 이어서 세 악기 모두 넓은 음정의 비브라토 주법으로 한 옥타브( $e^1$ - $e^2$ ) 안에서 장, 단2도와 3도 또는 미분음을 사용하여 음 공간을 형성한다. 마디 34의 사각형 그룹, 즉 이 프레이즈의 마지막은 비브라토 없이(논 비브라토) 마무리된다. 또한 서로 유형이 다른 음향소재들의 수평적 조합을 통해 음색이 다른 악기들이 시차를 두고 수직적 형태로 결합하여 연속적인 음색변화를 시도한 것을 볼 수 있다. 각 성부에 사용된 수직적으로 유사한 음향소재들을 상이한 악기에 적용하여 음색의 차이와 음향적 특성이 구분되어 다채롭게 변화하는 음향결과를 만든다.

다음은 세 악기 모두 음가의 변화와 리듬분할의 요소를 사용하지 않고 음향소재와 연주기법에 의한 불규칙한 리듬형태를 형성하는 부분이다.

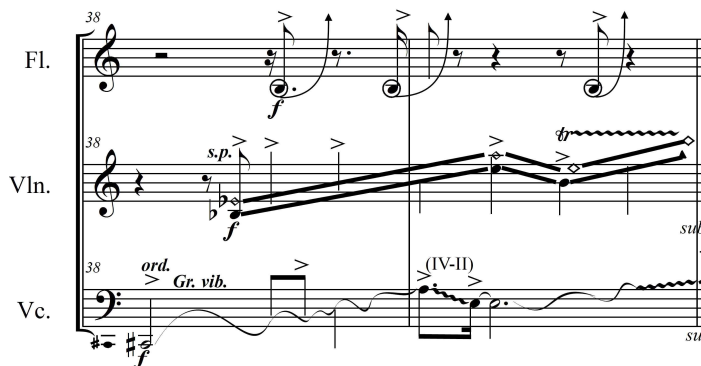


[악보 86] 이승은 《나래》, mm.12-14

플루트는 비스빌리안도 주법을 연주함에 있어서 호흡을 조절하여 불규칙한 리듬형을 만들고 공기 음향의 정도를 조절하여 음색의 변화를 시도하였다. 마디 12-13에서는 1/2 공기 음향으로 악음을, 마디 14에서는 플루트 최저음의 음고와 공기 음향을 사용하여 음색적 차이를 만든다. 현악기들은 살탄도와 바투토 주법으로 불규칙한 리듬형태를 연속적으로 제시함과 동시에 활의 사용(활등과 활모)에 따른 연주기법으로 음색을 변화시킨다. 이것은 플루트의 비스빌리안도 주법 사이의 공백을 이어주는 연결구 역할을 하며 음색적 변화와 흐름을 유지한다.

## 2) 인토네이션에 의한 리듬 변용

[악보 87]에서 세 악기는 악센트에 의한 서로 다른 인토네이션 체계를 갖는데, 이는 각 성부의 리듬을 완벽하게 독립적으로 움직이게 하면서도 상호보완적인 박절감을 형성한다.

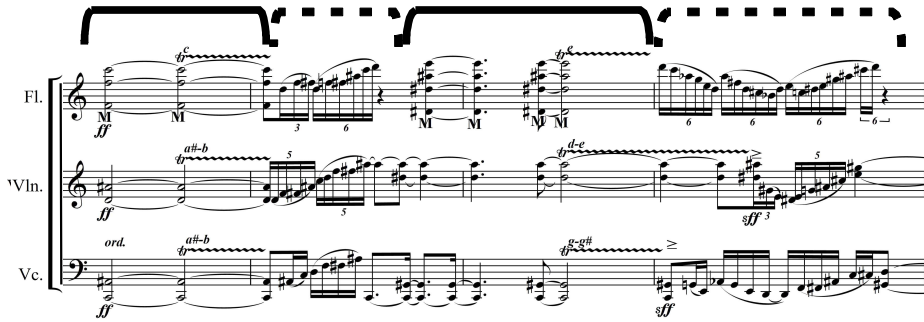


[악보 87] 이승은 《나래》, mm.38-39

세 악기는 각각 이질적인 연주기법을 통해 음색적 차이와 음역의 변화를 시도한다. 플루트는 서로 다른 길이의 쉼표들 사이에서 세 번의 쯏 휘슬 주법으로 순간적인 음고의 상승을 보이고, 바이올린과 첼로는 각각 글리산도와 넓은 음정의 비브라토 주법을 사용하여 점진적으로 음고를 상승시킨다. 그리고 전체 성부는 출현빈도에 차이가 있는 불규칙한 악센트가 시간차를 두고 등장하여 리듬의 폴리포니를 연출한다. 이 때, 세 악기는 음향소재의 혼합과 개별 악센트의 효과를 고려한 리듬적 상호보완을 통해 융합적인 흐름을 이룬다.

### 3) 음향과 제스처의 대비

다음 악보는 병치구조를 이루는 화음형과 선율형, 이 두 가지 제스처를 중심으로 뚜렷한 음향분리와 대조관계를 형성하는 부분이다. 전체 성부가 ***ff***의 다이내믹을 이루어 악곡에서 가장 음량이 큰 부분이며, 두 음향의 수평적 대비를 교대로 등장시켜 추진력있는 흐름을 만드는 가장 역동적인 부분이다.



[악보 88] 이승은 《나래》, mm.71-74

[악보 88]에서는 세 악기가 넓은 음정으로 수직적 울림이 펼쳐진 클러스터를 형성하는 부분과 장, 단2도와 3도 음정의 선율적인 부분이 번갈아 등장한다. 마디 71과 마디 73의 개방형 클러스터 부분에서 플루트는 지속음을 동반한 다중음 주법을, 바이올린과 첼로는 중음 주법을 구사한다. 이러한 호모포닉한 짜임새는 풍부한 음향효과와 넓은 음역대를 아우르는 음향 공간을 형성할 수 있게 해준다. 마디 72와 마디 74의 선율적인 부분에서는 잦은 연음부 리듬을 사용한 음고 이동을 볼 수 있다. 마디 72에서는 상행형으로, 마디 74에서는 하행형과 상행형으로 움직인다. 이 부분은 호모포닉한 개방형 클러스터 부분과 조직적인 대비를 형성할 뿐 아니라, 서로 병치되어 연속적으로 등장하는 두 음향의 대비는 긴장감을 유지시키기 위한 것으로 악곡의 절정을 형성한다.

## VI. 결론

본고에서 필자는 박사과정 중 작곡한 실내악 작품들을 음향소재의 측면에서 분석해보고자 기악음향소재의 형성과 작곡방법 및 그 음악적 구현을 고찰하였다. 필자가 사용하는 기악음향소재는 악기의 보편적인 연주방식과 소리들을 다양한 연주기법과 음향어휘들에 의하여 확장된다. 이는 지금까지 꾸준히 맥을 이어오는 작곡가들의 관심사 중 하나인 ‘소리재료에 대한 탐구’라는 본질적 차원에서의 시도였고, 음재료 영역의 확대와 그 가능성을 위한 악음과 소음의 포괄적 모색이었다. 여기서 필자는 ‘확장된 기악음향소재’를 재료로 사용하였고, 20세기 음악구성에서 중요한 매개변수로 취급되는 ‘음색’에 초점을 맞추었다. ‘소음’이라는 또 다른 요소가 개입된 새로운 음색이 곡의 흐름에 따라 미세한 음향의 변화를 창출하는 데 크게 기여할 수 있다고 생각했기 때문이다. 작곡가로서 필자의 지향점은 음향을 만드는 다양한 방법과 활용, 그리고 다채롭게 연결되는 음향적 텍스처를 형성하는 것으로 요약될 수 있다.

본 연구에서 필자는 변용기법에 의해 음향소재들이 체계적으로 운용되는 양상, 매개변수들의 조직화와 섹션구분, 그리고 이 구분을 위한 변수들의 기능과 역할을 음향소재적 측면에서 다루었다. 다섯 곡의 실내악 작품들은 확장된 기악음향소재의 사용과 표제의 음악적 변환 및 전개 양상에 초점을 맞추어 보았을 때, 크게 두 가지로 분류되었다.

첫째, 《그림자》를 비롯한 《실루엣》(2011), 《흔적》(2011) 등 ‘상(像)’시리즈에서는, 실체와 이를 비추는 빛의 종류와 성질에 따라 나

타나는 결과들이 주요 소재로 사용되어 시각적 이미지가 음악적으로 표출된다. 이 작품들에서는 실체를 표현하는 원형 모티브들이 다양한 연주기법에 의하여 ‘그림자’나 ‘상’ 등을 암시하는 새로운 음향의 양상으로 나타난다. 또 음색재료들의 조합으로 ‘그림자’와 ‘상’을 형성하는 데 결정적 영향을 끼치는 빛을 표현하였는데, 이는 악음으로 나타난 피사체들에 변화를 주어 다양한 음향 결과물들을 얻고자 한 의도의 발현이다.

둘째, ‘정’과 ‘동’의 순환이라는 움직임을 표현한 《류》를 비롯한 ‘나래’ 시리즈에서는 각 작품마다 ‘생성-강조-변형-함축-회상’의 내적인 흐름과 통일성을 기하였다. 특히 ‘날개’라는 뜻의 순우리말인 《나래》를 비롯하여 ‘천사의 날개’를 뜻하는 《사나래》(2014), ‘날아오르다’의 의미를 담고 있는 《나르샤》(2013) 등의 제목을 떠올린 것도 ‘비상(飛上)’이라는 주제 아래 다양한 음악적 재료를 논리적으로 전개하고 표현하는 것에 집중하고자 한 연유이다. 이러한 토대 위에, 음향 그 자체와 그로부터 생성되는 새로운 맥락과 전개, 구성, 이러한 것이 곧 필자가 창작과정에서 느끼는 작곡의 묘미라고 하겠다.

필자의 작곡방식은 다음 세 가지로 요약된다. 첫째, 음색의 측면에서 다양한 음향적 시도를 하되, 전통과의 연결을 유지한다. 즉 악기를 사용하고 무대 위에서 연주행위가 이루어지는 관습을 유지하면서, 악음 뿐 아니라 악기에서 낼 수 있는 소음의 폭넓은 활용가능성을 모색하는 것이다. 둘째, 음고나 악기의 개별적 움직임, 즉 하나의 소리 재료 혹은 개별악기로부터 생성된 음색을 세밀하게 다루어 융합적 음향을 추출하는 것이다. 더불어 곡의 진행과정에서 시시각각 변화하는 음향의 모습과 움직임을 효과적으로 드러내는 것인데, 이로써 음향의 형태적 변화라는 새로운 가능성에 접근하게 되었다. 셋째, 체계적으로

다루기 어려운 음향을 만드는 데 있어서, 변용의 방식에 의한 논리적 전개와 형식화 과정의 실마리를 얻는다.

음향소재의 형성과 이러한 운용방법은 필자의 작곡방식의 기초가 되었을 뿐 아니라, 현재 필자가 작업 중인 ‘별자리 신화(그리스신화)’를 소재로 한, 《왕관자리(Corona)》(2016), 《페르세우스(Perseus)》(2017), 《거문고자리(Lyra)》(2018) 등의 신화 시리즈 작품<sup>155)</sup>에 음향구조 및 진행의 틀을 제공한다.<sup>156)</sup> 나아가 음색을 주요 매개변수로 한 음향재료의 확장에 몰두하는 필자에게 새로운 이정표를 제시함과 동시에 기악음향소재의 활용에 있어서 전환점 역할을 할 것이라고 본다. 보다 구체적으로 말하자면, 반복되는 갈등이나 사건 그리고 현상 등을 앞으로 쓸 작품 안에서 풀어내기 위해,<sup>157)</sup> 필자는 일종의 음향 ‘필터’<sup>158)</sup>와 프랙탈(fractal)<sup>159)</sup>이라는 원리를 음악적으로 구체화시

---

155) 필자의 ‘그리스신화 시리즈’는 널리 알려진 내용의 그리스신화를 재해석하여, 필자의 음악언어로 표현한 것이다. 필자가 선택한 24개의 별자리들은 저마다 각각의 신화를 가지고 있고, 신화 속 내용과 여기에 반복적으로 등장하는 주인공들은 제각기 다른 상황에서 그들의 상징적 요소들이 새로운 모습과 결합되어 독특한 성향을 나타낸다. 필자는 이러한 공통점과 변화를 작품 안에서 다양한 악기편성과 음향재료들을 통해 다채롭게 표현하고 있다.

156) 각 섹션에 사용되는 음색의 조합과 신화 내의 신들이 연결이 되며, 다양한 악기편성과 함께 곡 전체에 걸쳐 특징적으로 배치됨으로써 작품의 형식을 이룬다.

157) 앞서 고찰했던, 필자가 영향을 받았던 작곡가들이 가진 철학적, 미학적인 사고는 필자로 하여금 작품 테마의 출발점이 되는 신화의 내용으로부터 우리가 살아가는 사회로 시선을 돌려보게끔 하였고, 인간의 삶, 반복되는 역사적 사실이나 사회 전반적인 현상들을 신화에 드러나는 상징적 구도들과 함께 비교·고찰 해보는 계기를 마련해 주었다.

158) 필자의 작품 안에서 필터는 음향소재를 선별하고 조절할 수 있는 기준과 원리를 갖고 있는 기능을 하며, 이는 음향의 총체적 결과물이 여과, 선별되어 명확히 드러나게 하기 위한 것이다. 이로 인해 음향의 총체적 결과물이 과포화가 되는 것을 방지하고, 기존에 제시된 음향재료들이 곡 안에서 뚜렷한 방향성과 정체성을 갖게 되어 더욱 섬세하고 세밀한 음향들로 발전될 수 있다.

키는 작업을 하고 있다. 여기에 본고를 통하여 정리된 음향소재에 대한 다각적 관점 및 그 지속적 가능성을 더하여, 추후 작품들의 구조적 측면을 공고히 하는 동시에 구조와 음향소재들의 관계가 더욱 강화될 수 있도록 하는 데 주력하여 작업을 할 것이다.

---

159) 폴란드 태생의 수학자인 브누아 만델브로트(Benoit Mandelbrot, 1924~2010)가 고안한 수학, 기하학연구 분야 중 하나로서, 어원은 ‘부서진’이라는 뜻의 라틴어 ‘프락투스(fractus)’에서 유래했다. 프랙탈은 아무리 자세히 보아도 같은 패턴이 계속 반복되는 기하학적인 구조로, 자신의 모습을 확대해도 전체 모양과 같은 형태를 띠는 양상으로 반복되는 것이 특징이다. 『수학용어사전』, 대한수학회(편) (서울: 넥서스, 2013), “프랙탈”.  
필자는 하나의 작은 구조가 전체 구조와 비슷한 형태로 끝없이 되풀이되는 프랙탈의 특징에 착안하여, 곡의 소재로 선택된 음악적 현상이 전체 중 한 부분을 이루는 작은 구조가 되고, 이것이 작품에 따라 임의의 비율로 줄거나 늘려지는 원리를 정하여 곡의 구성에 반영하고자 한다.

## 참 고 문 헌

### 1. 단행본

- 월간미술역음. 『세계미술용어사전』. 서울: 월간미술, 1999.
- 이희경. 『리게티 횡단의 음악』. 서울: 예술, 2004.
- Drees, Sefan. *Der Komponist Günter Steinke Texte und Essays*. London, Frankfurt, New York: Boosey & Hawkes, 2007.
- Griffithis, Paul. *Modern Music and After*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Helmholz, Hermann. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Friedrich Vieweg & Sohn, 1913.
- Lachenmamm, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995*. herausgegeben von Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2004.
- Levine, Carin and Christina Mitropoulos-Bott. *The Techniques of Flute Playing, Die Spieltechnik der Flöte*. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Barenreiter, 2002.
- Nonnenmann, Karl-Rainer. “Angebot durch Verweigerung: Die Ästhetik instrumental-konkreten klangkomponierens.” *In Kölner schriften zur neuen Musik*. Mainz: Schott, 2000.
- Toop, Richard. “Expanding horizons: the international avant-garde, 1962-75.” in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, ed. Nicholas Cook and Anthony Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.



Williams, Alastair. "Ageing of the new: the museum of musical modernism," in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, ed. Nicholas Cook and Anthony Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

## 2. 논문

서정은. "헬무트 락헨만의 '기악적 구체음악' (musique concrète instrumentale)과 그 음악사적·미학적 해석." 『서양음악학』 18 (2008): 67-116.

신인선. "죄르지 리게티 작품에서의 클러스터기법의 발전(Development of Cluster technique in the György Ligeti's works)." 『음악이론연구』 4 (1999): 170.

우혜언. "20세기 후반 피아노 음악에서 나타난 '유년'(Kindheit) 모티브에 대한 미학적 논의," 『서양음악학』 16 (2013): 21.

Bunch, James Dennis. "A Polyphony of the Mind: Intertextuality in the Music of Salvatore Sciarrino,"(Ph.D. Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016), 192.

Hodkinson, Juliana. "Presenting Absence: Constitutive Silences in Music and Sound Art Since the 1950s,"(Ph.D. Diss., Department of Musicology Faculty of Humanitie University of Copenhagen, 2007), 134-135.

Lanz, Megan. "Silence, Exploring Salvatore Sciarrino's style through "L'opera per flauto". (Ph.D. Diss., University of Nevada, Las Vegas, 2010), 1.

Lee, Seung-Eun. "Klangstruktur und Strukturklang zum Verhältnis von vokaler- und instrumentaler Komposition in Günter Steinke's Ensemblestück „...wie eine Feuerflamme...“." (Diplom Diss., Folkwang-Hochschule Essen, 2007), 33-34.

### 3. 정기간행물

Fox, Christopher. "Luigi Nono and the Darmstadt school: Form and Meaning in the Early Works." *Contemporary Music Review* 18/2(1999): 113-130.

Grella-Możejko, Piotr. "Helmut Lachenmann-Style, Sound, Text." *Contemporary Music Review* 24/1(2005): 57-75.

Hodges, Nicolas. "A Volcano Viewed from Afar: The music of Salvatore Sciarrino," *Tempo, New Series* 194(October 1995): 23.

Lachenmann, Helmut. "Die Musik ist tot...aber die Kreativität lebt." *MusikTexte* 67/68 (1997): 106-114.

\_\_\_\_\_. "Tradition der Irritation. Über das Komponieren und anderes." *MusikTexte* 132 (2012): 11-13.

\_\_\_\_\_. "Four Questions Regarding New Music." *Contemporary Music Review* 23/3-4 (2004): 55-57.

\_\_\_\_\_. "Composing in the Shadow of Darmstadt 1." *Contemporary Music Review* 23/3-4 (2004): 43-53.

Nonnenmann, Karl-Rainer. "Music with Images-The Development of Helmut Lachenmann's Sound Composition Between Concretion and Transcendence." *Contemporary Music Review* 24/1 (2005): 2-3.

Shaked, Yuval. "Mouvement(-vor der Erstarrung)." *MusikTexte* 8 (1985): 11-17.

Thomas, Gavin. "The Poetics of Extremity. Gavin Thomas Introduces the Remarkable Music of Salvatore Sciarrino," *The Musical Times* 134/1802 (April 1993): 193.

#### 4. 사전

『물리학용어사전』. 한국물리학회(편), 서울: 북스힐, 2013.

『수학용어사전』, 대한수학회(편), 서울: 넥서스, 2013.

『표준국어대사전』. 국립국어연구원(편), 서울: 두산동아, 1999.

Drees, Stefan. "Günter Steinke." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 15, herausgegeben von Ludwig Finscher, 866-867. Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Barenreiter, Stuttgart: Metzler, 1996.

Fastl, Christian. "Salvatore Sciarrino." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 15, herausgegeben von Ludwig Finscher, 455. Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Barenreiter, Stuttgart: Metzler, 1996.

Thein, Wolfgang. "Helmut Lachenmann." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 10, 968. herausgegeben von Ludwig Finscher, 455. Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Barenreiter, Stuttgart: Metzler, 1996.

## 5. 악보

Lachenmann, Helmut. *Pression für einen Cellisten*. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel(PB 9221), 1980.

\_\_\_\_\_. *Mouvement( -vor der Erstarrung) für Frauenstimme und Ensemble*. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel(ISMN: 979-0-004-50320-1), 1985.

Nono, Luigi. *Das atmende Klarsein*, Milano: Ricordi, 1987.

Sciarrino, Salvatore. *LO SPAZIO INVERSO für Flöte, Klarinette, Celesta, Violine und Violoncello*. Milano: Ricordi(Edition 134034), 1996.

\_\_\_\_\_. *Muro d'orizzonte für Flöte, Englisch Horn, Bassklarinette*. Milano: Ricordi(Edition 137720), 1997.

Steinke, Günter. „...wie eine Feuerflamme...“, für Frauenstimme, Flöte, Klarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine, Viola und Violoncello. London, Frankfurt, New York: Boosey & Hawkes(ISBN: 978-3- 89727-363-4), 2007.

## 6. 인터뷰 및 서신

슈타인케와의 서신교환. 2017년 3월 3일.

슈타인케와의 서신교환. 2017년 3월 26일.

## 7. 인터넷 자료

Anderson, Julian. “Spectral Music.” *Grove Music Online* (<http://oxfordmusiconline.com>). 2018년 1월 11일 접속.

- Emmerson, Simon and Denis Smalley. “electro-acoustic music.”,  
*Oxford Music Online* ([http:// www.oxfordmusic online.com](http://www.oxfordmusiconline.com)).  
 2018년 11월 15일 접속.
- Fox, Christopher. “Darmstadt School.” *The Oxford Companion to Music* (<http://oxfordmusiconline.com>). 2017년 12월 29일 접속.
- Fox, Christopher and David Osmond-Smith, “Giacinto Scelsi,”  
*Grove Music Online* (<http://oxfordmusiconline.com>). 2018년 11월 30일 접속.
- Latham, Alison. “Sciarrino, Salvatore.” *The Oxford Companion to Music* (<http://oxfordmusiconline.com>). 2017년 12월 29일 접속.
- Mosch, Ulrich. “Lachenmann, Helmut (Friedrich).” *The Oxford Companion to Music* (<http://oxfordmusiconline.com>). 2017년 12월 29일 접속.
- Rushton, Julian. “Klangfarbenmelodie.”, *Grove Music Online* ([http:// www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)). 2018년 11월 15일 접속.
- Sciarrino, Salvatore. “Der Klang aus der Stille der Nacht,”  
 Programmbuch, Salzburger Festspiele 2008.
- Thomas, Ernst and Wilhelm Schlüter. “Darmstadt.” *Grove Music Online* (<http://oxfordmusiconline.com>). 2017년 12월 29일 접속.
- <http://ko.litdic.wikidok.net/wp-d/57bbb4a0517b12db2ad758bf/>  
 View. 2019년 1월 29일 접속.

## Abstract

# A Study on the Composition Techniques for Extended Sound Material

-Focused on Instrumental Works of  
Seung Eun Lee-

Seung Eun Lee

Department of Composition

The Graduate School

Seoul National University

This thesis examines the compositional techniques of Seung Eun Lee for creating and utilizing new sound material and is focused on the formation and the utilization of sound material.

The core musical idea of Seung Eun Lee is 'extended sound material', which includes not only musical sounds but also noise. In creating this sound, the composer creates the sound from the conventional technique of the instruments,

not a totally new technique of them. Extension of the traditional sound material is the starting point of the compositional feature of the composer, which utilizes musical sounds and noise-like sounds created by general positioning of the instruments. The composer places great importance on 'timbre', which functions as a key parameter as the main element of 20th Century musical composition.

The composer focuses on the ways of creating and utilizing new sound. First, to create extended sound, the works of Lee are primarily based on musical sounds. It is formed by applying various playing techniques, which could vary the parameters such as timbre, pitch and volume on traditional musical sounds. Second, the composer applies five techniques, which consists of completing the sound by the kind of tone ornamentation, pitch differences, building up continued sound, and the contrast of sound layers horizontally or vertically. The five techniques effectively use both conventional and unconventional ways for various and multi-layered sound.

The sound material exerts an influence on the ways of contrasting sound and the ways of composition, which express physical and natural phenomenon by musical sound. *The Shadow* (2009), *The Figure I* (2010) and *The Figure II* (2012) are the works of the composer describing some images. Other works like *Stream* (2011) and *Narae* (2012) describe some

movements. All of these works contain the 'interactions' of tone colors, which convey the contrasting movements of musical ideas. For the systematic analysis on the form of these works, this study uses the following factors. Each work is divided into sections based on key factors such as the texture of notes, dynamics and tempo etc. These factors use different vocabulary of sound, which make it easier to distinguish the characteristics of timbre and sound of each section in listening.

The technique of transformation the author uses is to operate sound material for instruments in controlling various parameters such as timbre, pitch and rhythm. This makes a characteristic sound group according to the organization of each work. The author also uses the technique of imitation, which means each sound group imitates one another by interval appearing in a part or several parts. Technique of imitation is used to give multiple colors to the piece and to provide an effective way for expression. The technique of transformation could be used in diverse ways through controlling various parameters, which is useful for creating interesting and valuable results of sound.

As mentioned above, the purpose of the thesis is to examine the formation and utilization of extended sound material, and to search the principle of operation of the sound material for changing and maintaining the flow of



sound material more effectively and coherently. Under the circumstances of various attempts in search of a new sound composition, this study could be a meaningful foundation for the composer as a contemporary composer and hopefully one of the useful steps to a creative way of composition for the coming generation.

keywords: extended sound material for instruments, sound composition, sound material(musical tone, noise), transformation, Seung Eun Lee

*Student Number: 2009-30483*

## 부록 : 작품별 변용에 대한 개괄적 분석

4 ♩ = 60

공기음향 1/2공기음향 & 공기음향 1/2악음

악음&소음, 음색의 차이

운지악음주법을 사용한 수평적 음색차이

비브라토의 차이

3가지 연주기법에 따른 음색의 차이

비스빌리안도 (미분음 트릴)

보우 비브라토

슈판슈라우베 (활의 손잡이) 바투

발음 위치에 따른 음색의 차이

비브라토의 사용에 따른 수평적 음색차이

악음과 인공하모닉스의 음색 변화

12 Bogen vib.

12 c.c.b.

12 c.c.b. → c.c.b.

12 c.c.b.

활의 사용에 따른 수평적 음색차이

활의 손잡이

활등

활모

트레몰로

넓은 음정의 비브라토

좁은 비브라토

비브라토 변용에 따른 수평적, 수직적 음색의 차이

3가지 연주기법에 따른 음색의 차이

위슬톤 (고배음역에 기초한 미세한 소음)

바투트 & 샹탄도 주법을 사용한 인공하모닉스

발음 위치에 따른 음색의 차이

미분음트릴&인공하모닉스트릴의 수직적 음색차이

악음&소음, 음색의 차이

비브라토를 사용한 미분음 클러스터

다중음과 중음을 사용한 개방형 클러스터

미분음트릴&인공하모닉스트릴의 수직적 음색차이

발음 위치에 따른 음색의 차이

이승은 《나래》, 음색의 변용에 따른 개괄적인 분석, mm.1-88



4 ♩ = 60

Flute

Violin

Violoncello

트레몰로와 불규칙적 분할리듬의 증가 축소

심도의 길이 확대

선부결절을 위한 상이한 리듬분할

음가 확대

소음 프레임즈 길이 확대

악음 연음부리들 프레임즈 길이 축소

음가 확대

선부분 불규칙한 악센트에 의한 폴리리듬형성

규칙적 리듬형의 증가 확대&축소

불규칙적 분할리듬의 증가 확대&축소

하모닉스지속음 증가 확대&축소

연음부리들 길이 1/2 축소

트릴 지속음 증가 확대&축소

이승은 《나래》, 리듬의 변용에 따른 개괄적인 분석, mm.1-88

옥타브 차이를 둔 같은 음(F)을

The image displays a musical score for Violoncello I and II, with various melodic and harmonic patterns highlighted and annotated. The annotations are as follows:

- 음형의 길이 확대&축소에 의한 단순모방** (Simplification of melodic pattern length through expansion and contraction)
- 리듬변형을 동반한 반행 모방** (Counterpoint with rhythmic transformation)
- 길이 확대 반행 모방** (Counterpoint with length expansion)
- 옥타브 차이를 둔 같은 음(F)을 중심으로 역행음이르는 음형들의 단순모방&반행형** (Simplification and counterpoint of melodic patterns centered around the same note (F) with octave difference)
- 음형길이 동일 단순모방** (Simplification with identical melodic pattern length)
- 음형길이 확대, 단순모방** (Simplification with melodic pattern length expansion)
- 미분음과 비브라토를 사용한 음형의 길이 확대, 축소모방** (Simplification with length expansion/contraction of melodic patterns using microtones and vibrato)
- 음가 확대, 단순 모방** (Simplification with pitch expansion)
- 단 2도 아래 음가 축소, 모방** (Simplification with pitch reduction by one step)
- 상이한 악기주법, 음가확대, 모방** (Simplification with different instrumental technique, pitch expansion)
- 역행모방** (Counterpoint)
- 짧은 음가의 리듬형과 결합, 4개의 프레임즈 마무리** (Combination of short melodic patterns and rhythm, ending with 4 frames)
- 단순모방, 점표사용, 음역변화제한** (Simplification, use of dots, limited range change)

이승은 《그림자》, 모방의 변용에 대한 개괄적 분석, mm.1-146

